

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS

MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**A PRESENÇA POÉTICA DA MORTE EM “DIZERES ÍNTIMOS”, “ANGÚSTIA” E
“À MORTE”, DE FLORBELA ESPANCA**

**PORTO VELHO-RO
2014**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

MANUELLA NOGUEIRA DA SILVA

**A PRESENÇA POÉTICA DA MORTE EM “DIZERES ÍNTIMOS”, “ANGÚSTIA” E
“À MORTE”, DE FLORBELA ESPANCA**

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação *strictu sensu* Mestrado
Acadêmico em Estudos Literários do
Departamento de Línguas Vernáculas da
Universidade Federal de Rondônia, como
obtenção ao título de Mestre.**

**Orientador: Prof. Dr. José Osvaldo de
Paiva**

**PORTO VELHO
2014**



ATA DE DEFESA DE MESTRADO

Aos 17 dias do mês de dezembro de 2014, no horário de 9:00, foi realizada, na sala 2 no bloco do Mestrado em Desenvolvimento Ambiental, no Campus, da Universidade Federal de Rondônia, a defesa de Dissertação de Mestrado intitulada **A PRESENÇA POÉTICA DA MORTE, EM "DIZERES ÍNTIMOS", "ANGÚSTIA" E "À MORTE", DE FLORBELA ESPANCA** da mestrando Manuella Nogueira da Silva aluna do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – PPG/MEL – UNIR.

A Banca Examinadora, constituída pelo Prof. Dr. José Osvaldo de Paiva, (Orientador), pela Profª Drª Ana Maria Filipini Neves (Membro-UNIR), pelo Prof. Dr. Pedro Manoel Monteiro (Membro-UNIR), que foi convocado para substituir a Profª. Drª. Aracy Alves Martins (Membro Externo-UFMG), impossibilitada de comparecer devido a problemas de saúde. Após a análise do trabalho escrito, exposição oral do trabalho em trinta minutos e respostas às arguições apresentadas pela candidata, manifestou-se por meio do Parecer abaixo:

PARECER:

Considerando a pertinência, a profundidade do estudo, a adequação bibliográfica, a propriedade e o domínio na defesa do tema perante a arguição demonstrando excelência em todos os aspectos. Consideramos a Mestranda Manuella Nogueira da Silva: **APROVADA.**

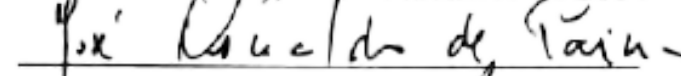
Resultado Final:

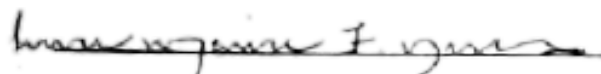
(X) Aprovado

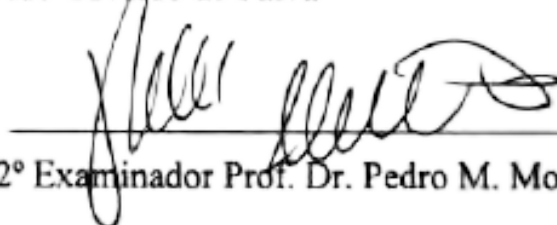
() Aprovação com recomendações

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar o Presidente lavrou a presente Ata, que será assinada por todos os membros da Banca Examinadora.

Porto Velho (RO), 17 de dezembro de 2014


Orientador Prof. Dr. José Osvaldo de Paiva





1º Examinadora Profª Drª Ana M. F. Neves 2º Examinador Prof. Dr. Pedro M. Monteiro

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ajudar-me a superar e resgatar forças quando esmorecia.

Aos meus pais de coração, Valmir e Maria das Graças, por sempre depositarem confiança e incentivar-me na busca de grandes objetivos e conclusão da pesquisa. As minhas irmãs, Viviane, Laura, Michelle e Ana Beatriz que estiveram ao meu lado nos momentos de medo e insegurança, pois suas palavras de conforto e estímulo eram o refúgio para minhas aflições, dúvidas e ansiedades durante todo o processo do mestrado, bem como a escrita do trabalho.

A minha mãe e irmãos biológicos, que mesmo de longe, acompanhavam minha labuta, sempre incentivando-me à conquista.

Aos meus tios Abel e Maria Aparecida, pelo acolhimento, carinho e amor de pais.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação de Mestrado em Estudos Literários, por todo o conhecimento compartilhado, os quais enriqueceram e contribuíram não só para a escrita da dissertação, mas também, para a minha formação literária.

Ao meu orientador, José Osvaldo de Paiva, por compartilhar conhecimentos e experiências.

Aos meus colegas de mestrado, principalmente aos amigos Arlene, Maria Gomes e Gabriel Melo, pois juntos apoiávamos uns aos outros, motivo esse que fortaleceu o companheirismo e a amizade.

A minha querida amiga Raquel, por ser paciente em ouvir minhas aflições, auxiliarme nos pensamentos confusos e principalmente por seu olhar atento, enfim, serei eternamente grata por tudo.

Aos amigos que direta e indiretamente acompanharam este percurso.

A Capes, pela bolsa concedida durante estes dois anos.

DEDICATÓRIA

Aos meus padrinhos Valmir Brito Nogueira e Maria das Graças Braz Nogueira, meus alicerces, os quais tenho como pais, pela gratidão, empenho, amor e melhor educação que eu pude receber;

As minhas irmãs Viviane Braz Nogueira, Laura Gracyane Braz Nogueira, Michelle Braz Nogueira, Ana Beatriz dos Santos Braz e meu amado sobrinho Antonio, provas de que o amor fraterno independe de laços sanguíneos, pelo carinho e apoio;

A minha mãe Maria Marta Nogueira da Silva e irmãos biológicos, pelo o amor que sobreviveu às fatalidades da vida;

A memória de meu pai Manuel Palheta da Silva, a dor e mudanças causadas por sua inesperada morte tornaram-se o maior incentivo na busca de minhas conquistas.

“[...] De ar é a lousa
dos cemitérios: um suspiro momentâneo.
De ar esses mortos – que eram de ar enquanto vivos,
de ar, este mundo, esta presença, este momento,
estes caminhos sem firmeza. Dos adeuses
que vamos sendo – ó ramos de ossos, flor de cinzas!”

Cecília Meireles, In: *Solombra*

RESUMO: Este trabalho trata de um estudo da obra de Florbela Espanca. Pretende-se identificar quais visões da morte construídas pelo eu lírico nos poemas. A morte, tema presente não só na vida e cotidiano do ser humano, expande-se também ao cenário literário. A própria lírica traz na essência de sua origem a presença do tema, quando as elegias e odes timbravam tons fúnebres em rituais de culto à morte. Sua historiografia revela que a morte desencadeou sentimentos de medo e angústia, foi familiar e interdita. Assim, o passamento figura inquietude, multiplicando-se em reflexões existenciais. Durante a pesquisa percebeu-se que a temática é latente na poesia de Florbela Espanca. Constatou-se que eu lírico expressa ambiguidade em relação à morte, prevalece o sentimento de angústia nos poemas, no entanto, a morte, significa também um alívio, uma saída para o fim da dor.

Palavras-chave: Florbela Espanca, poemas, morte, angústia

ABSTRACT: This work is a study on Florbela Espanca's work. It intends to identify which visions of death are constructed by the *persona* in the poems. Death, a currently theme not only in the life and the routine of the humans being, also expands up to the literary scene. The historiography itself shows that death triggered off feelings of fear and agony, in society it was familiar and blocked. Thus, the passing death shows us restlessness multiplying in existential reflections. During the research it was noted that the issue is latent in Florbela Espanca's poetry. It was found that the *persona* express ambiguity about death, the feeling agony in poems prevails, however, death, also means a relief, an outlet to the end of pain.

Keywords: Florbela Espanca, poetry, death, agony

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1 – A Lírica Portuguesa: um retrospecto.....	15
1.2. A presença da Poesia Lírica na Literatura Portuguesa: Cancioneiros.....	15
1.3. Eis que chega o tempo de Camões – Berço do soneto português..	18
1.3.1. Um breve dueto entre Florbela e Camões.....	20
Capítulo 2 – Sussurros finisseculares: contexto português.....	27
2.1. O Panorama da Literatura Portuguesa na Época de Florbela: a autora e seu momento histórico.....	37
2.2. As visões críticas sobre a poetisa e sobre sua produção.....	31
Capítulo 3 – Com olhos fixos na morte: círculo teórico sobre a temática da “Morte”	38
3.1. A história da morte.....	48
3.2. Imagens em espelho: a morte escrita ou a escrita da morte.....	43
Capítulo 4 - Ecos da morte nos poemas de Florbela Espanca.....	53
4.1. Imagens e aflições do eu lírico.....	53
4.2 Domando a morte – da angústia à aceitação.....	68
Considerações finais.....	77
Referências.....	80

INTRODUÇÃO

A obra de Florbela Espanca tem sido analisada, sob vários aspectos, entre eles se destaca o teor de sensibilidade ou donjuanismo que atravessa os textos. Nesse sentido, delineia-se também uma dicção marcadamente feminina que, igualmente, tem despertado ainda mais o interesse dos críticos.

Muitos estudiosos da obra florbeliana não se desvinculam da ligação que existe entre a vida e a poesia que ela criou. Sob esse aspecto, embora a relação entre vida e obra seja, na poesia de Florbela Espanca, muito estreita, não se propõe como linha de leitura um estudo biográfico, mas vale ressaltar que no decorrer da dissertação, a relação poderá ser discutida, devido os diversos trabalhos existentes desse tema.

Com efeito, sabe-se que Florbela Espanca, em suas cartas, narra seus amores impossíveis entre outros acontecimentos de sua vida, inclusive o nascimento de muitos poemas e o processo da edição deles. Em razão disso, suas cartas e seus contos são textos que têm desencadeado novos estudos, atualizando a crítica a respeito de sua obra.

Nas cartas, percebe-se com mais clareza o século em que a autora vivia: um período no qual as mulheres ainda não tinham conquistado um espaço de relevância, não só como seres atuantes, mas pensantes. Surge, então, essa mulher-escritora, revelando os mais íntimos pensamentos femininos em formas de versos, misturando amor e erotismo, desejos, dores por amores perdidos.

Diante disso, durante a leitura dos poemas de Florbela Espanca, percebe-se que outro tema aparece de maneira contundente: a morte. Este tema está ao mesmo tempo ligado à vida, ao amor e às perdas do amor. Estudar Florbela Espanca, torna-se, então, algo desafiador devido a multiplicidade de estudos existentes sobre sua obra.

Florbela Espanca pertence ao século XIX e XX, neste período a visão que se tinha da morte era interdita. Apesar de ter sido tão familiar no passado, torna-

se vergonhosa, um tabu. A atitude do homem diante dela, é de luto exagerado, contundente, além disso, teme-se não a própria morte, mas a do outro. Contudo, a literatura deste período, a transforma num elemento que rebusca saudade, dor e melancolia. Expandindo-se para o fascínio do corpo morto, quando ao mesmo tempo que o cadáver incitava medo, ou angústia, também transmitia admiração e beleza. Tais imagens reiteravam sentidos de vida e morte, que coexistiam com o mesmo significado. Ao fim do século XX, a figura da morte vai se dissipando, assim, torna-se um silêncio e motivo de incompreensão.

Desta forma, o presente trabalho abre espaço para a discussão deste tema que é pouco trabalhado em sua fortuna crítica e tão caro à autora. O *corpus* da pesquisa, que abrange as obras *Livro de Mágoas* e *Reliquiae*, confirma a importância do tema para a autora, uma vez que tais livros apresentam um número elevado de poemas com a presença do assunto, sendo assim no *Livro de Mágoas* há no total 27 sonetos e em *Reliquiae* 21 sonetos cujos títulos mencionam diretamente ou apenas sugerem a ideia de morte. O tema se desdobra em facetas que indicam como o assunto impactou o estilo de Florbela Espanca.

Tal é a razão desta pesquisa ter como foco a lírica de Florbela Espanca no que se refere à recorrente presença da temática da morte. Motivo que despertou a curiosidade e a necessidade de analisar qual a visão da morte o sujeito lírico constrói. Para isso, foram analisados os poemas da autora que têm como tema a presença morte. De toda a obra analisada, serão tomados, contudo, três poemas como estruturantes da visada analítica, sem desconsiderar a totalidade deles.

Assim, a pesquisa buscará responder a questões suscitadas pela leitura. Interessa para o desenvolvimento analítico, no que se refere ao tema, saber como a morte é tematizada nos poemas; qual o sentimento do eu lírico frente à ideia de morte; se este sentimento é modificado ou sempre se mantém. Levando em consideração o próprio fazer literário, o amadurecimento como escritora/poeta, interessa observar, ainda, como a ideia de morte desencadeia reflexões acerca da própria escrita.

Dessa forma, rastrear a expressividade do tema, possibilita também perscrutar o próprio ato de escrever. Nesse sentido Maurice Blanchot discute a relação do artista com sua arte. Blanchot constrói um texto a partir da noção da

“palavra experiência”, a arte poderia estar ligada as experiências de vida do escritor, não como fonte biográfica, mas como forma de experiência. Para ele, “os versos são experiências, ligadas a uma abordagem viva, a um movimento que se concretiza na seriedade e no trabalho da vida. Para escrever um único verso é necessário ter esgotado a vida” (BLANCHOT, 2003, p. 91).

Esta opção teórico-crítica justifica-se pelo fato de Florbela Espanca aparentemente ter adotado uma postura em vida que não a define como pessoa, mas como artista, não expressava a sua experiência de vida na poesia, mas, ao contrário, transformava a poesia na sua vida, e a sua arte foi sua experiência.

A metodologia utilizada para a realização da pesquisa foi de cunho bibliográfico, por meio de análise e teorias a respeito da temática da morte, no que tange a discussões históricas e sociológicas, utilizou-se os estudos de Edgard Morin e principalmente Philippe Ariès, para perscrutar as visões da morte em determinados séculos, no que se refere os sentidos de morte como um fato natural e familiar no cotidiano do homem, para transformação de uma imagem interdita; macabra. Além das representações da morte na literatura, e também na origem dos sentimentos de medo e angústia. Nessa linha de pensamento, as ideias filosóficas de Martin Heidegger, auxiliou para distinguir angústia e medo, atrelados ao fator existencial. Além disso, vinculadas ao tema, estão as ideias de possibilidade de morte, existência, linguagem e escrita, sob as perspectivas de Maurice Blanchot.

A dissertação é composta por três capítulos. No primeiro capítulo apresentar-se-ão as origens da poesia lírica portuguesa, uma vez que o gênero lírico português teve início nos cancioneiros e também nas cantigas de amor e de amigo, em outras formas literárias do Trovadorismo, consolidando-se com o Classicismo. Tal abordagem possibilita rastrear e identificar certa dicção comum aos poetas portugueses que impactaram a poesia de Florbela Espanca, sobretudo se a aproximarmos de Luís Vaz de Camões. Por tal razão, incluir-se-á uma breve aproximação entre ele e a autora em análise, pois é enriquecedor para a pesquisa o cotejo entre os dois autores.

O segundo capítulo tratará de uma contextualização da vida e da obra da autora, citando as obras editadas antes e após sua morte, com intuito de situar o leitor, e informá-lo sobre a carreira da escritora. Abordar-se-ão os movimentos do

Simbolismo e Modernismo em seus contextos históricos e sociais, relacionando-os a um tópico relevante acerca da “classificação literária” de Florbela Espanca, uma vez que alguns críticos não a inserem em um movimento literário específico, outros a caracterizam como simbolista devido sua expressão poética ser carregada de características deste período, e há ainda os que dizem que é uma poetisa diversificada. Isso será usado como motivo para discutir os estudos referentes a produção de Florbela, e, do mesmo modo, as temáticas que compõem sua arte e principalmente uma pequena parte dos estudos que atentam para a sua expressão poética.

No terceiro capítulo, apresentar-se-á o aporte teórico para a compreensão do tema em análise: a morte. Para compreender a relação do escritor e a morte *versus* a arte, utilizando os pensamentos de Blanchot e os outros autores citados acima, no que se refere ao medo e angústia da morte, discutir-se-á também, a história da morte, utilizando informações para traçar ligações entre o tema e a escrita, bem como um suporte que ajude a dissertar sobre a morte na literatura, verificando as razões de como a morte era tematizada.

O quarto capítulo se aterá ao estrato da análise do texto poético, com intuito de rastrear os mecanismos de linguagem, que vão fortalecer o sentido e expressão do tema da morte nos poemas. Procurar-se-á identificar as visões da morte que figuram nos poemas a partir das definições teóricas abordadas no terceiro capítulo e de uma análise minuciosa dos poemas, de forma que as recorrências de morte apareçam, tecendo e valendo-se das ideias descritas no capítulo teórico e abordagens poéticas, de maneira que os dois universos se unifiquem tornando a análise consistente. Ao término, estão as considerações finais, sobre a relevância do trabalho e demais apontamentos.

CAPÍTULO 1 – A LÍRICA PORTUGUESA: UM RETROSPECTO

*Subi ao alto, à minha Torre esguia,
Feita de fumo, névoas e luar,
E pus-me, comovida, a conversar
Com os poetas mortos, todo o dia.*

*Contei-lhes os meus sonhos, a alegria
Dos versos que são meus, do meu sonhar,
E todos os poetas, a chorar,
Responderam-me então: “Que fantasia,*

*Criança doida e crente! Nós também
Tivemos ilusões, como ninguém,
E tudo nos fugiu, tudo morreu! ...”*

*Calaram-se os poetas, tristemente ...
E é desde então que eu choro amargamente
Na minha Torre esguia junto ao céu! ...
(Florbela Espanca)*

1.1. A presença da Poesia Lírica na Literatura Portuguesa - Cancioneiros

A história da Península Ibérica registra o processo de romanização, “a sobreposição da língua, dos costumes e das instituições da civilização romana à língua, aos costumes e às instituições dos povos ibéricos” (FIGUEIREDO, 1960, p. 30). Dessa forma, de acordo com Fidelino de Figueiredo:

O latim popular, trazido à Península pelos soldados e colonos, foi assimilado juntamente com toda a cultura dos romanos. [...] o conjunto de ideias vivas, juízos e conceitos que orientavam e caracterizavam a vida romana: normas éticas, instituições e costumes familiares, concepções e práticas religiosas, formas de administração, etc. (FIGUEIREDO, 1960, p 31)

Segundo o autor, o latim popular foi incorporado às línguas primitivas da região e deu origem ao galego-português que se transformou na língua literária da Península Ibérica entre os séculos XII e XV.

De acordo com Antônio José Saraiva (1999), a lírica portuguesa na verdade nasceu nos jograis organizados em Portugal por via clerical, em meados dos séculos XII e XIII, por tal motivo o gênero foi denominado de lírica jogralesca; neste período, a literatura oral era predominante.

Os jograis eram realizados normalmente em feiras e castelos, não muito diferente da maneira que ocorria nos corais na Grécia e em Roma, os espetáculos oferecidos em Portugal tinham a forte presença de músicas, quando canções e histórias variadas eram criadas.

Os jograis estavam a serviço do segundo rei de Portugal, Sancho I, porém a lírica jogralesca teve maior foco no território do reinado de Afonso X, chamado o *sábio*, de Toledo, que foi responsável por manter a maioria dos jograis e trovadores galego-portugueses. Era avô de D. Diniz e autor de um dos mais conhecidos textos da língua galego-portuguesa *Cantigas de Santa Maria*. Segundo Antônio José Saraiva:

Provavelmente, saiu do seu *scriptorium* o códice iluminado do *Cancioneiro da Ajuda*, o primeiro monumento da literatura portuguesa conservada em Portugal. Neste livro compilam-se poesias de amor compostas à moda dos trovadores provinciais anteriormente a 1284, data da morte de Afonso X. (SARAIVA, 1999, p.14)

Os primeiros escritos de poesia da literatura portuguesa surgiram com os chamados *cancioneiros*, cultura essa trazida pelos trovadores provençais, que espalhavam seus jograis pelas cortes de vários países, como a Itália, França, Aragão entre outros. Nesta época a poesia lírica se destacava pelas características de “subtileza psicológica, pela ductilidade, gracilidade e esplendor de ritmos e imagens e pela inspiração individualista” (SARAIVA, 1999, p.14).

Os provençais foram os determinantes para toda a poesia que veio depois, os jograis da Provença estenderam-se às cortes da Península por serem conhecidos de nobres portugueses que moraram na França. O lirismo ganhou uma valorização e aristocratização que favoreceram os jograis de algumas localidades,

principalmente de Galiza. Deste modo, os jograis líricos galegos implantaram sua própria tradição; graças a eles a língua literária da poesia se torna a língua galega, por isso a corte de Alfonso X possui boa parte da produção de Cantigas.

Têm-se conhecimento de três cancioneiros que possuem até certa semelhança, já que as cantigas que os compõem são de diversos autores da língua galega ou portuguesa: o “Cancioneiro de Ajuda” (o mais antigo e conhecido), o “Cancioneiro da biblioteca Nacional” (antigo Collocci-Brancutti) e o Cancioneiro da Vaticana, estes últimos, ambos cópias feitas na Itália.

A partir desses Cancioneiros os gêneros da poesia portuguesa começaram a se dividir, distinguiram-se dois: as cantigas líricas e as cantigas satíricas. As cantigas líricas, por sua vez, subdividiam-se em cantares de amigo, cujas características, marcavam-se pela presença de um eu lírico feminino, dirigindo-se ao um amigo ou amado; e em cantares de amor, cujo eu lírico era masculino, o trovador falava sentimentalmente em seu nome e divinizava a mulher (a donzela tímida, meiga e submissa ao amante).

As cantigas satíricas eram de escárnio e maldizer, cantigas em que a ironia e a sátira determinavam as características do estilo; contudo, na cantiga de escárnio o poeta agia com ironia e a sátira era velada, indireta; na cantiga de maldizer o poeta fazia uma crítica direta e grosseira, possibilitando a identificação do alvo de sua sátira.

A lírica galego-portuguesa teve influência provençal, explica-se dela algumas características da poesia lírica portuguesa nos poemas de Bernardim Ribeiro e Camões. Essa influência seria em temas como “a imagem psíquica dos sentimentos, os contrastes do amor – do querer e não querer, da timidez e da violência impulsiva do desejo, do doce amargo da saudade” (SARAIVA e LOPES, 2005, p. 53).

Esse período de florescimento da lírica portuguesa vai do século XII até meados do século XIV, quando a poesia se separa da música. É o tempo da poesia palaciana compilada por Garcia Resende no Cancioneiro Geral. Os poemas que compunham este cancioneiro tinham como características a tradição trovadoresca do amor e vestígios dos timbres utilizados por Petrarca e Dante. Estes prenunciavam, portanto, a decadência do provençalismo e a chegada dos ideais classicistas.

Fidelino de Figueiredo (1960, p. 77-78) acrescenta que a poesia medieval portuguesa, “entre o provençalismo e o petrarquismo, [é] o principal repositório de observações e intuições sobre o amor, seus influxos benéficos e seus estragos, suas contradições e suas estratégias, sua diferenciação moral paralela aos sexos”.

1.2. Eis que chega o tempo de Camões – Berço do soneto português

Os ideais clássicos foram introduzidos em Portugal por Sá de Miranda que, ao regressar de viagem à Itália, revelou um gosto literário que se inspirava na imitação das literaturas grega e latina. Figueiredo afirma que representou o “repúdio das tradições medievais e do que elas haviam criado em matéria literária” (FIGUEIREDO, 1960, p. 125), já que se buscava a beleza absoluta conseguida pelos antigos.

A época Renascentista, momento em que as grandes navegações Europeias se expandiam no século XVI, trouxe, portanto, uma nova concepção de Beleza que transpassava a experiência Humana, quando os princípios de mundo e equilíbrio eram comandados pelas leis físicas e matemáticas de ordem, proporção e harmonia.

Decorrente desse novo pensamento a Arte também expirava o novo e o Belo. Luís Vaz de Camões, um dos poetas mais conhecido da Literatura Portuguesa, foi na percepção de Fidelino de Figueiredo a “alma mais poderosamente assimiladora e criadora da Renascença portuguesa, e a mais sensível para se identificar com o carácter nacional, com as glórias e com as dores da pátria”. Tal sensibilidade expressou-se de maneira genial no longo poema épico *Os Lusíadas*.

A lírica camoniana fez-se inspirada em Petrarca e Dante, é dotada de características cultivadas na escola tradicional em redondilha maior e menor e os gêneros hendecassílabos. Mantendo certo equilíbrio entre a tradição peninsular vinda do cancionero geral e os seiscentistas.

Como afirma José Saraiva, os aspectos que marcam a lírica de Camões são as características de tendência da poesia que já estavam presentes no Cancioneiro geral, como a insistência das antíteses, paradoxos e comparações. Nesse sentido:

Camões, seguindo a mesma veia, brinca com os paradoxos, utiliza imagens de maneira mais ágil; e o que sabia a escolasticismo no Cancioneiro Geral ganha agora uma graça livre, onde o mito consciente e a hipérbole formular se confundem. (SARAIVA e LOPES, 2005, p. 314)

A poesia lírica de Camões possui um conteúdo próprio expresso em facetas repletas de figuras de linguagem; mescla a linguagem sensível, advinda da origem popular, ao cunho erudito, fato que se expressa na variedade formal de seus poemas:

Como sonetos, as sextinas, [...] em que predomina a “medida nova” (os versos decassílabos), estão lado a lado das redondilhas, das trovas, das voltas e das glosas, que recuperam os ritmos e os motivos da lírica medieval. Esse fato material é responsável por um dos encantos da lírica de Camões. (MINCHILLO, 2006, p.56)

E dentro do que engloba os encantos da lírica de Camões, estão seus sonetos, a partir deles outros poetas fizeram referências. Com seus sonetos o poeta atinge a “mais pura elevação estética” (FIGUEIREDO, 1960, p. 170), o ápice de sua produção lírica, quando o poema torna-se uma unidade de estrutura, forma e conteúdo. Camões insere em seus sonetos os ritmos e temas da lírica medieval ibérica “numa diversidade de tons que vai do dilaceramento do amor à angústia pelo fluir do tempo e a fratura psíquica do sujeito” (MINCHELLO, 2006, p. 54).

Minchello pondera que Camões, ao colocar em sua poesia o amor como motivo central e ao mesmo tempo originário da angústia, retorna às cantigas de amor e amigo. Nelas o trovador busca e idealiza um amor não correspondido por uma musa, construindo o sentimento neoplatônico. O eu lírico dá voz à angústia desencadeada pelo sentimento do desejo e incerteza de um amor que pode ou não ser correspondido, estes turbilhões de sentimentos conflituosos dilaceram-se no fluir da inexorável passagem do tempo.

A carga emocional, que se inicia com o amor, passando a angústia, dor e sofrimento, transforma o texto poético num jogo de antíteses e contradições, “como a matéria simples busca a forma” (CAMÕES, 1980, p.16) e encontra-a no soneto. Como postulam Saraiva e Lopes (2005, p. 317), “por isso o soneto foi preferido por poetas tão diferentes como Bocage, Antero de Quental e Florbela Espanca”.

1.2.1. Um breve dueto entre Florbela e Camões

Como mencionado no tópico anterior, a maestria de Camões na composição do soneto despertou a admiração e conquistou inúmeros seguidores entre os quais está Florbela Espanca. Contudo, a semelhança entre os poetas não se limita à forma do soneto, mas estende aos temas dos poemas, que nos permite propor nesse momento a leitura aproximada de ambos, a fim de compreender melhor como a tradição lírica portuguesa imprime uma dicção particular à expressão poética de Florbela Espanca.

A temática do amor herdada do Trovadorismo e das cantigas líricas de amigo e de amor, a dor do desamor e o tema em análise – a morte –, tão caros ao poeta renascentista, são retomados e atualizados pela autora que lhes confere uma particularidade feminina. Maria Lúcia Dal Farra (2012) afirma que Florbela seria o avatar feminino de Camões, ou seja, ela teria a mesma competência poética em expressar seus sentimentos, sofrimentos, amores vãos por meio de sonetos, mas com uma personalidade própria e principalmente o cantar de um eu lírico feminino.

Maria Lúcia Dal Farra, no livro “Afinado desconcerto” (2012) apresenta traduções das correspondências amorosas, aos familiares, amigos, trechos de seu diário e alguns contos inéditos da autora. Além disso, revela que a poeta trocava correspondências com Guido Battelli um escritor e amigo que além de ser admirador, também era editor e revisor dos textos de Florbela. Tal fato assegura a certeza de que ela era leitora assídua dos poemas Camonianos, pois em uma de suas últimas cartas encontra-se um manuscrito completo da obra *Charneca em*

Flor para ser editada, acompanhado do desejo da autora de ter uma epígrafe de Camões:

E, também como vai, essa folha em branco a separar todos os sonetos desses últimos 6 que são enumerados, apenas com esse verso de Camões. Tal qual como lhe envio, enfim. Acho que fica tudo assim muito bem. (ESPANCA, 2012, p. 377)

Dessa forma, os poemas de Camões parecem ter sido retomados como uma espécie de mote poético que indica o tema a ser desenvolvido nos poemas de Florbela, “os versos de Florbela se iniciam a partir de um mote de Camões, que representa o paradoxo do amor, Camões como Florbela, é considerado também um dos expoentes do platonismo na literatura Portuguesa” (NASCIMENTO, 2005, p. 54).

Na obra *O livro de Mágoas*, também nota-se essa estirpe Camonianiana quando o poema sugere um diálogo entre os versos de Florbela e os de Camões, mesmo sem a referência explícita ao autor Renascentista. Diante disso, Alonso destaca que a estrutura anafórica dos versos de Camões está presente também em alguns poemas da autora, confirmando a filiação poética entre os textos:

Na primeira metade de *Charneca em Flor* deparamo-nos com um momento incontornável, que convoca o grande poeta renascentista: o soneto ‘Ser Poeta’, soneto esse que apropria de forma magistral a estrutura anafórica de ‘Amor é fogo que arde sem se ver’, como a crítica tem frequentemente referido. (ALONSO, 2013, p.20)

Florbela Espanca teria repetido o texto originário de maneira que este fosse complementado, seja na nova leitura provável, seja na estética que se difere daquela no texto fundador, modo de influência denominado por Harold Bloom de *tessera*, quando um poeta “completa” antiteticamente o seu precursor lendo o poema-pai de modo a reter os seus termos mas fazendo-os significar noutro sentido, como se o precursor não tivesse conseguido ir suficientemente longe. (BLOOM, 1991, p. 25-26).

Tal observação foi feita por Alonso que afirma: a releitura de Camões se “trata de uma *tessera* ou ‘conclusão ou antítese’ uma das várias categorias de revisão propostas por Bloom” (ALONSO, 2013, p.20). Como podemos observar

nos poemas *Ser poeta* e “O Maior bem”, (sendo que este último pertence ao livro *Reliquiae*, e o poema “Amor é fogo se arde sem ver”, de Camões:

Amor é fogo que arde sem se ver

É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;

É um não querer mais que bem querer;
É solitário andar por entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?
(CAMÕES, 1843, p.58)

Ser poeta

Ser poeta é ser mais alto, é ser maior
Do que os homens! Morder como quem
beija!
É ser mendigo e dar como quem seja
Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!

É ter de mil desejos o esplendor
E não saber sequer que se deseja!
É ter cá dentro um astro que flameja,
É ter garras e asas de condor!

É ter fome, é ter sede de Infinito!
Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim...
É condensar o mundo num só grito!

E é amar-te, assim perdidamente...
É seres alma, e sangue, e vida em mim
E dizê-lo cantando a toda a gente!
(ESPANCA, 2005, p.75)

O Maior Bem

Este querer-te bem sem me quereres,
Este sofrer por ti constantemente,
Andar atrás de ti sem tu me veres
Faria piedade a toda a gente.

Mesmo a beijar-me a tua boca mente...
Quantos sangrentos beijos de mulheres
Pousa na minha a tua boca ardente,
E quanto engano nos seus vãos dizeres!...

Mas que me importa a mim que me não queiras,
Se esta pena, esta dor, estas canseiras,
Este mísero pungir, árduo e profundo,

Do teu frio desamor, dos teus desdéns,
É, na vida, o mais alto dos meus bens?
É tudo quanto eu tenho neste mundo? (ESPANCA, 2005, p.110)

Os dois sonetos de Florbela Espanca abordam dois tipos de amor e ambos remetem ao texto de Camões, sobretudo se observarmos as repetições/anáforas e as oposições/antíteses. Os próprios recursos de linguagem que produzem a sonoridade e ritmo fazem um diálogo com os recursos sonoros no poema camoniano.

O amor de que trata o primeiro poema transcrito não é direcionado a uma pessoa. O eu lírico florbeliano fala do amor de um poeta em relação à sua arte. No amor com as palavras há liberdade e assim refere-se ao fato de ser um amante e construtor de poemas, o amor à arte de criar não fere nem maltrata como o amor de amante para/com uma pessoa. O sentimento amoroso direcionado ao amante é duvidoso, é contraditório, diferentemente do amor do poeta à sua arte, que representa a entrega absoluta e não causa sofrimento, mas é fonte de vida.

Percebe-se que definição do “ser poeta” se alinha com uma definição de amor que engloba o desejo do sujeito-lírico e a poesia representa uma forma de expressão, o veículo do amor. Acrescenta-se que o poeta pode gritar ao mundo o que ama e a quem ama sem preocupar-se com os aspectos externos, considerando as determinações construídas na sociedade e os papéis impostos para diferenciar a função do homem e da mulher, diante das palavras as limitações impostas pelo gênero sexual não existem.

Era apenas poeta, e sendo poeta poderia ser maior do que os Homens, o substantivo homem aqui não sugere apenas o sexo masculino, mas também estaria representando a sociedade, que era extremamente machista. Ser homem significava poder e o poder estava nas mãos do sistema patriarcal. Tendo em vista que a sociedade da época oprimia a classe feminina, encontrar espaço e reconhecimento tornava-se difícil, pois escrever sobre determinados temas era vetado às mulheres.

Assim, as próprias repetições dos verbos SER e TER enfatizam o fato de “Ser poeta” e o poder de TER a palavra, a possibilidade de criar palavras, sem distinções “Ser poeta é ser mais alto, é ser maior/Do que os homens! Morder como quem beija!/É ser mendigo e dar como quem seja/Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!”.

Formalmente, observamos a estrutura anafórica na repetição do verbo ser, semelhante ao que ocorre no poema de Camões “Amor é fogo que arde sem se ver;/É ferida que dói e não se sente;/É um contentamento descontente;/É dor que desatina sem doer”. Notamos que o texto fundador torna-se modelo para a reescrita de um novo poema, de maneira que complemente o primeiro.

Embora os dois poemas mantenham um elo nas noções de estilo e rítmicas, no poema de Florbela Espanca, podemos perceber que todas as estrofes se coadunam em afirmações, sem contradições, ao contrário do que acontece em “amor é fogo que arde sem se ver”. Assim, o soneto de Florbela reproduz o mesmo ritmo compassivo dos versos de Camões, porém sugere a altivez do ser poeta, enquanto no poema de Camões a marcação das rimas serve para aludir o desatino amor que pulsa no peito. Portanto, a relação intertextual entre os poemas se estabelece de forma antitética (*tessera*), já que se refere à criação de um novo sentido de poema.

O poema “O Maior bem”, por sua vez, constitui uma espécie de resposta ao poema “Amor é fogo que arde sem se ver” de Camões. O primeiro quarteto do poema: “Este querer-te bem sem me quereres,/Este sofrer por ti constantemente,/Andar atrás de ti sem tu me veres/Faria piedade a toda a gente, retoma o segundo quarteto do soneto de Camões: É um não querer mais que bem querer,/É solitário andar por entre a gente,/É nunca contentar-se de contente,/É cuidar que se ganha em se perder”. Percebe-se que há certo diálogo, uma conversa entre o texto fundador de Camões e o texto de Florbela, pois o mesmo tom se mantém em expressões como “toda a gente”, “querer/não querer” e em certo sentimento de amor não correspondido.

O desvio se estabelece no soneto de Florbela em relação a Camões, quando o eu lírico expressa a certeza de um sentimento não correspondido, inalcançável, a consciência do desamor pessoaliza conflito, o que sente é único, mesmo que seja dividido e desdenhado por seu amado, tal qual diz o eu poético: “Mas que me importa a mim que me não queiras/Se esta pena, esta dor, estas canseiras,/Este mísero pungir, árduo e profundo,/Do teu frio desamor, dos teus desdéns,/É, na vida, o mais alto dos meus bens?”

Nos versos de Camões, prevalece um tom de objetividade apesar da natureza do tema, o amor que se expressa não é pessoal, mas um conceito universal. No poema de Florbela o amor que se expressa é um sentimento subjetivado na voz feminina que aparece textualmente, tal qual se vê no segundo quarteto do soneto florbeliano: “Mesmo a beijar-me a tua boca mente.../Quantos sangrentos beijos de mulheres/Pousa na minha a tua boca ardente,/ E quanto engano nos seus vãos dizeres!...”

A contradição então aparece no paradoxo do desejo e maneira de amar. O sentimento a faz sofrer e ao mesmo tempo, traz felicidade. Este poema parece filiar-se a uma tradição lírica ainda mais remota e nos remete às cantigas de amor, quando o trovador cantava o desamor e sofrimento pela pessoa amada, um canto imbuído de dor, o choro por um amor não recíproco, fecundo repositório da lírica portuguesa, como foi ressaltado.

Nota-se que a intensidade reproduzida no poema de Florbela é mais expressiva, pois se presume que o extremo uso de pontos de exclamações, reticências exprimem tanto a angústia por amar, quanto a vontade de amar. Além disso, as reticências podem significar o sentimento contínuo.

Entretanto, o poema original de Camões, também remete à temática trovadoresca cantando o amor, mas distancia-se dele ao rejeitar a subjetividade medieval e propor uma definição racional para o sentimento enumerando os paradoxos e confusões dos sentimentos de amor e amizade.

Atentar-se-á para o último terceto dos dois poemas, ambos se desfecham da mesma forma, um questionamento marca o fim das estrofes. Como verificamos no fragmento: Do teu frio desamor, dos teus desdêns,/É, na vida, o mais alto dos meus bens?/É tudo quanto eu tenho neste mundo? (Florbela); Mas como causar pode seu favor/Nos corações humanos amizade,/se tão contrário a si é o mesmo Amor?(Camões)

O poema de Florbela desfecha-se num questionamento. Assim, estes versos causam dúvida ao leitor a respeito do sentimento do eu lírico quanto a certeza de o ser “o alto de seus bens” e concomitantemente “tudo o que tem neste mundo”. As interrogações sugerem agora a incerteza do sentimento, acarretando na inconstância do amor.

Já o poema de Camões possui uma só pergunta, a confusão ao leitor é causada por uma afirmação nas entrelinhas. Ambos os poemas finalizam com apenas uma certeza ou protótipo de conclusão: a que o amor é uma eterna contradição, a própria inconstância.

As aproximações entre essas duas vozes que fizeram história na literatura portuguesa não se limitam ao tema do sentimento amoroso. Florbela Espanca também soube cantar o amor ao país Lusitano. De acordo com Alonso:

De facto, embora Florbela tenha sido, e continua a ser, considerada sobretudo poeta do amor, a verdade é que, nesta obra póstuma, as suas preocupações se alargam muito para além do âmbito de questões ligadas à expressão e reivindicação da sexualidade feminina. (ALONSO, 2013, p.21)

Tal observação indica que “a poeta”, por ser mulher, não escrevia apenas sobre suas aflições e desamores. O livro *Charneca e flor* constitui um alargado leque temático que expande as possibilidades de estudos acerca da obra.

CAPÍTULO 2 – SUSSURROS FINISSEculares:

CONTEXTO PORTUGUÊS

*Meu Portugal querido, minha terra
De risos e quimeras e canções
Tens dentro em ti, esse teu peito encerra,
Tudo que faz bater os corações!*

*Tens o fado. A Canção triste e bendita
Que todos cantam pela vida fora;
O fado que dá vida e que palpita
Na calma da guitarra onde mora!
(Florbela Espanca)*

2.1 O Panorama da Literatura Portuguesa na Época de Florbela: a autora e seu momento histórico

Os traços líricos de Florbela Espanca filiam-se a uma tradição poética portuguesa que remonta ao temário medieval, contudo, sua produção se inscreve no início do século XX.

Florbela d' Alma da Conceição Lobo Espanca nasceu em 1894, na cidade de Vila Viçosa (Alentejo). Começou a escrever os primeiros versos no curso secundário em Évora. Em vida a escritora publicou apenas dois livros – *Livro de Mágoas* (1919) e *Livro de Sórora de Saudade* (1923). Apenas depois de sua morte sua produção foi valorizada e parte de sua obra foi editada e publicada: *Reliquiae* (1931), *Charneca em flor* (1931), este foi publicado, devido ao empenho do professor italiano Guido Batelli, a quem Florbela conferiu seus últimos escritos.

Florbela Espanca teve uma vida amorosa conflituosa, por tais motivos seus poemas constantemente tendem a ser vistos como um diário no qual a autora teria registrado todos seus sentimentos e sofrimentos, neles parece transcrever a problemática amorosa que tanto a fez sofrer.

Segundo José Régio (1982, p.25), “O mal de Florbela foi ser ela demais para uma só. Também, lendo a sua poesia, se nos impõe esta impressão de não caber ela em si: transbordar, digamos, dos limites de uma personalidade”. A

poesia de Florbela tem essa característica de envolver o leitor em seus versos melancólicos e nas aflições do eu lírico.

O primeiro casamento de Florbela não teve sucesso, casou-se em 1919 com Alberto de Jesus Silva Moutinho, divorciou-se e em seguida vive uma nova tentativa matrimonial com António José Marques Guimarães, que também foi mal sucedida. Divorcia-se pela segunda vez em 1925. Após decepção no segundo relacionamento, uma profunda depressão lhe abate, assim, quando isolada do convívio social, Florbela mantém contato com raros amigos. Durante esse período depressivo, contudo, manteve sua atividade de escrita. O momento difícil deu origem a diversos poemas e à publicação de breves composições.

Ainda em 1925, a autora muda-se para Matosinhos, onde encontra um novo amor e aventura-se em outra tentativa conjugal com Mário Pereira Lage. Nesse período, sobretudo após a morte do irmão em 1927, apesar de intensificar a atividade de escrita nos livros de contos e na produção de *Charneca em Flor*, o estado de saúde se agrava. Ainda que constantemente deprimida, a partir de 1930, troca intensa correspondência com o amigo Guido Batelli a respeito de aspectos estéticos do livro a ser publicado. Na noite de 7 para 8 de dezembro de 1930, (na mesma data de seu nascimento), Florbela d'Alma da Conceição Espanca suicida-se na cidade de Matosinhos, ingerindo uma dose excessiva de barbitúricos.

As circunstâncias que cercam seu nascimento – era filha ilegítima, registrada como filha de pai desconhecido – os sucessivos casamentos e o teor erótico de seus versos foram motivo de escândalo para a sociedade da época que a considerou uma “mulher sedutora e tentadora”.

O interstício da vida de Florbela Espanca situa-se, portanto, entre o fim do século XIX e primeira metade do século XX, período de significativas mudanças políticas e artísticas em Portugal que, especificamente no campo da literatura, compreendeu dois movimentos: o Simbolismo e o Modernismo, os quais representam a ruptura e uma inovação nas formas artísticas, respectivamente.

Segundo Edgard Morin,

A partir do século XIX, ocorre uma separação cultural na história europeia. [...]; e vai expressar, como em nenhuma outra civilização ou época da História, as aspirações e os tormentos da

alma humana: é justamente o que enunciam Shelley, Keats, Novalis, Hölderlin, Nerval, Rimbaud. Enquanto o poderio do Ocidente europeu expande-se sobre o mundo cantando vitórias em todas as batalhas, esses poetas cantam os sofrimentos dos humanos submetidos à crueldade do mundo e da vida. (MORIN, 2003b, p. 45)

O fim do século XIX, portanto, é marcado pela intensificação da crise social, existencial e cultural. Os valores surgidos com o desenvolvimento industrial e econômico desde o advento das novas correntes científicas de meados do século foram questionados por posturas filosóficas que confrontavam o positivismo científico. Segundo Álvaro Cardoso Gomes (1994, p.12), novas concepções filosóficas “deslocam o pólo do objeto para o pólo do sujeito, ou simplesmente desprezam os métodos de abordagem do real, fundados em pressupostos experimentalistas”. Um exemplo dessas novas correntes filosóficas é Arthur Schopenhauer para quem a realidade é ilusória, uma representação.

Assim, “o homem que, pela Razão e pelo progresso industrial, acreditava ter acesso aos segredos do universo, vê-se de repente destronado, abandonado no mundo regido por forças que lhes são inacessíveis, o que o leva à descrença e ao desalento” (GOMES, 1994, p.14). Neste momento, surgem, então, duas atitudes frente ao mundo, o Decadentismo e o movimento Simbolista. O primeiro está mais relacionado a uma atitude existencial e o segundo a uma postura artística, especificamente literária, diante da crise do fim do século; ambos estão diretamente relacionados entre si, o que leva alguns teóricos a tecerem uma discussão problemática em torno desses termos¹.

¹ A expressão “decadentismo” parece ter sido cunhada para designar a decadência, ou desconstrução das teorias racionalistas, em todos os âmbitos, seja no campo da filosofia, das ciências humanas ou das ciências naturais. A transição do fim do século XIX para o século XX é marcada pela renúncia das ideias evolucionistas, o termo Decadentista foi utilizado para indicar a transição da estética Realista para uma estética que valorizaria as manifestações espirituais e metafísicas, inovando então a concepção de homem e de existência da época, o Simbolismo. Ampliando a discussão, Maria Alice Sabaini de Souza (2008, p.56) afirma que “Os decadentes, como passaram a ser chamados os poetas da geração nova, seguindo os passos de Baudelaire, preconizavam a anarquia, o satanismo, as perversões, as morbidez, o pessimismo, a histeria, o horror da realidade banal, ao mesmo tempo em que cultuavam os neologismos e os vocábulos preciosos. Eles entendiam que só lhes restava criar quimeras brilhantes, visto que viviam entediados em definitiva decadência. Nesse aspecto, assemelhavam-se aos realistas-naturalistas, que também pintavam e combatiam a sociedade do tempo, por considerá-la em plena decomposição. Essa semelhança se desfaz quando o Decadentismo transforma-se em Simbolismo”. Alguns teóricos, por essa razão, utilizam o termo Simbolismo-Decadentismo para designar esse período literário.

Em Portugal, o contexto em que surge o Simbolismo também é marcado pela crise política. O Ultimatum Inglês² acarretou mudanças diplomáticas e políticos-ideológicas que implicariam nas transformações e desenvolvimento do país e determinariam a revolução republicana.

Assim, como toda transformação político-social de um país interfere ou contribui em vários âmbitos (na sociedade, cultura, história, artes entre outros), foi a partir desse movimento que o povo português atentou para o nível de gravidade da crise nacional, pois a alternativa seria implantar uma República no País, para que Portugal não tivesse maiores problemas econômicos e consequências sociais mais graves.

Os sentimentos de revolta e descrença nas autoridades manifestam-se literariamente pela postura de rejeição dos temas que indicavam qualquer participação social. Em solo português, a partir de 1889, nas revistas *Os Insubmissos* e *Boêmia Nova* (fundadas por estudantes de Coimbra) e, no ano seguinte, com o lançamento do livro *Oaristos*, de Eugênio de Castro, ressoaram as características simbolistas: capacidade sugestiva, musicalidade de expressão, idealismo de origem platônica (manifestação do espiritualismo), pessimismo, dor de existir.

De modo geral, os simbolistas justamente se afastam da realidade, preferindo o sonho e a exterminação das verdades absolutas. O Simbolismo também viria refazer a ideia de subjetividade com a instauração de uma linguagem transcendente que lançava raízes no Romantismo europeu, mais precisamente da França, representada pelo poeta Baudelaire, o precursor da poesia moderna. Foi com “Teoria das Correspondências” que se deu início uma Revolução poética que originam o Simbolismo, o Decadentismo, e inspiraram os movimentos das vanguardas europeias do início do século XX, como o Surrealismo e demais movimentos literários. Assim, em meio ao decadentismo nasce uma nova concepção de poesia e de arte.

O movimento Simbolista em Portugal estendeu-se até 1915, durante todo esse tempo o país tentou como de costume adaptar-se ao ritmo europeu. Com a

² Exigência feita pelo governo Inglês, por meio de memorando, que as forças militares mobilizadas nos territórios entre Angola e Moçambique fossem retiradas das colônias. O acatamento por parte das autoridades provocou indignação na população, sentimento que desemboca na tentativa de derrubar a monarquia e a instaurar a república, ocorrida no Porto, em 31 de janeiro de 1891.

Proclamação da República, em 1910, e a divisão entre monárquicos e republicanos, foi criado um movimento – que tinha como características o culto à saudade e a valorização do sentimento nacionalista – denominado Saudosismo.

Nessa linha de pensamento inscreve-se a revista portuguesa *A Águia*, que implicaria na busca de ressurgir ou reconstruir uma civilização Lusitana, cultivada na Renascença, período mais próspero da história de Portugal, esta estratégia foi denominada “Renascença Portuguesa”, “programa de fundamentação e revigoração da cultura portuguesa, em moldes modernos” (MOISÉS, 1995, p. 236). De acordo com Lopes e Saraiva:

O saudosismo deve considerar-se sobretudo como um desenvolvimento do misticismo panteísta que se acentua na fase final da Geração de 70. [...] no terreno da doutrinação filosófica. Parte da formulação metafísica do problema do mal e da dor; tal como Oliveira Martins, como Junqueiro na Pátria e como António Nobre, parte de um sentimento de frustração pátria que foi agravado pelo Ultimatum. (LOPES; SARAIVA, 2005, p. 964-965)

Em 1915 ocorre o lançamento da Revista *Orpheu*, o que dá início ao movimento modernista em Portugal, formado por Mario de Sá Carneiro e Fernando Pessoa, a partir disto há o rompimento com as ideias anteriores ao século XX. Nasce com a revista *Orpheu*, a corrente do *Orfismo*, na qual predominavam as ideias futuristas, sombras das transformações ocorridas pelas mudanças culturais e inovações tecnológicas europeias.

A primeira manifestação da tendência moderna em Portugal caracterizava-se pelo inconformismo e foi a maior inovação poética portuguesa deste século, do grupo fizeram parte os escritores Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Alfredo Pedro Guisado, Santa Rita Pintor, Armando Cortes-Rodrigues e Almada Negreiros. Florbela Espanca, cronologicamente, está inserida nesse período, contudo discutiremos no próximo tópico as questões referentes a seu enquadramento estético-literário.

2.2 As visões críticas sobre a poetisa e sobre sua produção

Este tópico irá apresentar algumas visões críticas sobre a obra de Florbela no que se refere ao momento literário, a sua peculiaridade de poetisa e aos temas que norteiam a poesia da autora. Ressalta-se que devido ao grande círculo de trabalhos críticos existentes sobre ela e sua obra, selecionamos alguns³.

Além de poeta, Florbela foi contista e publicou os contos: *As máscaras do destino* (1931) e *Dominó negro* (1931). Há outra obra chamada *Trocando olhares* (1994) na qual foram reunidos poemas e contos. Nesta obra os poemas de Florbela se diversificam, pois mostra outras formas, métricas poéticas, além do soneto.

Florbela Espanca reúne em seus poemas características do esteticismo, narcisismo, desalento e culto a dor, entre outros temas. Por ter um estilo próprio e preferir sonetos a outras formas de composição, diferencia-se das características dos movimentos que surgem no mesmo período.

O crítico Massaud Moisés, posiciona-se da seguinte forma, para ele, Florbela juntamente com Aquilino Ribeiro “ainda refletiam valores culturais dos começos do século, notadamente aqueles de extração simbolista e decadentista. Constituem, por isso, uma espécie de interregno, sem vínculo maior com tendências em voga.” (MOISÉS, 2006, p. 481)

Florbela nasce no período em que o movimento simbolista estava se disseminando, seus versos podem ter extraído influências simbolistas, sendo assim, alguns críticos classificam a autora pertencente ao movimento do Simbolismo, pois imprime em seus poemas características do momento, tais como a musicalidade de expressão, o pessimismo (o abandono) e a dor de existir. Além disso, a forma de seus textos também remete ao movimento do fim do século, pois o Simbolismo retoma a forma clássica do soneto como a principal estrutura dos poemas.

³ Florbela Espanca é uma das autoras mais estudadas da literatura portuguesa. De acordo com as informações contidas no site da Universidade de Évora dedicado a autora http://www.florbelaespanca.uevora.pt/?page_id=11, há em torno de 315 trabalhos sobre a escritora e sua obra.

A autora destaca-se pela riqueza de sua diversidade poética uma vez que apresenta peculiaridades que a aproximam do Romantismo e Simbolismo (pela forma e a força sugestiva de seus versos) e dos rastros do nascimento modernista (pela inovação dada ao tema ao imprimir uma dicção feminina marcada pela subjetividade mais íntima dos sentimentos). Nesse sentido, ela não se encaixa em apenas uma corrente literária, daí a dificuldade em limitá-la a alguma tendência.

Florbela alcançou um estilo próprio que fugia do período literário em que apareceu. Desviava-se do contexto social ao qual pertencia, principalmente no que envolve o “lugar” da mulher escritora. Por possuir uma individualidade escrita, opta por marcar o eu lírico com o gênero feminino, pois ao retratar as angústias da situação da mulher de sua época, sugere frequentemente os sentimentos de encarceramento; Dando notoriedade ao desejo de libertar-se. De acordo com o crítico José Rodrigues de Paiva:

Florbela Espanca pertence a uma linhagem de poetas para os quais não se tem, esteticamente, uma classificação única e definitiva. Não cabe nas “grades” das escolas e movimentos literários. [...] Aparentada a clássicos e românticos, saudosistas, simbolistas e modernistas, Florbela Espanca marca o seu lugar, naturalmente integrada à família do melhor lirismo português. (PAIVA, 1995, p.25-26)

Florbela Espanca está inclusa no círculo de grandes personas líricas de Portugal que obtiveram espaço devido à perfeição lírica que conferiam em suas produções. A poesia intimista e ao mesmo tempo forte de Florbela revela sempre o seu eu, pois percebemos conflitos interiores expressos pelo eu poético e a referência da beleza de ser poeta e concomitantemente a arte de fazer poesia, tal qual a própria autora expõe no poema “Tortura” (ESPANCA, 1978, p. 25): "Quem me dera encontrar o verso puro,/ O verso altivo e forte, estranho e duro,/ Que dissesse a chorar isto que sinto!". A poetisa parece dialogar consigo mesma, com o outro existente dentro de si. O outro se revelaria de várias formas, em personas por meio da poesia.

No momento da criação assumiria o outro eu, o eu lírico, caracterizado por uma vestimenta de poeta, porém, com a íntima presença da vivência da autora,

seria a afirmação de um ser em si, no qual todas as suas influências, tanto literárias quanto biográficas, revestiam-se da experiência própria expressas na poesia. O crítico José Carlos Seabra Pereira afirma que Florbela possui uma *personalidade poética*, que gera um *mito pessoal*:

É um poder de afirmação da personalidade literária florbeliana, onde, na indistinção ou na permuta contínuas da ordem de precedências a Florbela/autor empírico e Florbela/autor textual/sujeito lírico se tornam indiscerníveis. Por esse poder, Florbela gera um *mito pessoal*, que não condiciona apenas a leitura de sua poesia, pois também lhe permite existir e valer como *personalidade poética* mesmo para aqueles que não lhe lêem os textos, e lhe permite intervir como modelo poético e atuar como *signo literário* (como motivo ou imagem) na obra de outros escritores. (PEREIRA, 1995, p.28)

A obra de Florbela a transforma, como afirma o crítico, em signo literário, um dos motivos seria o momento vigente em que a escritora se inseria, ela era uma “mulher escritora” que estava à frente de seu tempo, já que expressava o eu-feminino sem censurar temas do universo da mulher. Sua obra, portanto, foi mal compreendida pela crítica e até pela sociedade que naquele período era marcado por uma visão falocêntrica do patriarcado.

Florbela Espanca tornava-se uma imagem mal vista por quem a lia; a própria igreja portuguesa a rotulou como “moralmente perniciosa” e um “péssimo exemplo”, o que fez com que a leitura de seus livros passasse a ser, também, “moralmente desaconselhável” (BONFIM, 2010).

A poesia tornou-se a maneira de expressar seu desajustamento entre seus desejos e a sociedade, pelo “quê” existencial de seus versos, na busca incessante de um lugar. O período em que surge sua poesia é marcado pela valorização da liberdade e pela necessidade de mudança, como vimos no tópico de contextualização. Nesse período também se amplia a participação de mulheres na cena artística e na literatura portuguesa. Benjamim Abdala Jr. e Maria Aparecida afirmam que:

A luta contra as coerções sociais pré-capitalistas tem em Florbela Espanca um momento isolado, individual. A escritora insere-se no período de transição do Simbolismo para o modernismo [...] seu individualismo leva-a assim a uma espécie de “donjuanismo

feminino”, sem maior reflexão sobre a condição social da mulher. (ABDALA JR; PASCHOALIN, 1943, p.178-179)

Embora a autora, como afirmam os críticos, não teça reflexões diretas sobre a condição social da mulher, os sentimentos de encarceramento geradores de grande angústia e o julgamento de sua obra pelos setores mais conservadores da sociedade portuguesa são muito reveladores a respeito da qualidade da mulher para a sociedade da época.

Ao abordar temas tão peculiares e considerados impróprios para uma mulher, Florbela Espanca torna-se reconhecida como o nome feminino da literatura portuguesa do século XX, pois devido a seu lirismo e talento poético patentes e o despudor com que trata os temas mais recônditos da alma feminina era motivo de espanto e censuras. De acordo com Marly Catarina Soares:

A escritora é reconhecida como precursora das mulheres escritoras do século XX, uma vez que seus sonetos, com quase um século de existência, representam um material de bastante expressividade nos quais se podem desvendar os mistérios que cercavam a poetisa. (SOARES, 2010, p. 29)

Principalmente na obra do livro *Sóror de saudade*, há um reconhecimento da crítica com relação ao lirismo poético da escritora, pois é perceptível um amadurecimento no fazer literário que, segundo os críticos, carrega a influência de grandes sonetistas da língua portuguesa, além de Camões, como Antero de Quental. A poetisa era leitora e admiradora de outros nomes como Júlio Dantas, Guerra Junqueiro, Antero de Figueiredo, José Duro e, principalmente, António Nobre. Daí extrai-se uma lista das possíveis leituras que impactaram seu estilo.

[...] através de sua poesia, imaginou um mundo em diálogo com outras subjetividades e formas, trabalhando poeticamente variados aspectos do universo feminino. Ela cantou o amor, a dor, a desilusão por buscar e não encontrar o amado, a tristeza e o destino que arrasta os seres independente de sua vontade. A sede de infinito da poeta e a sua ousadia em dialogar com diferentes formas, constituíram-se num contra-poder e numa hybris feminina, ou seja, o desejo de conquistar lugares cada vez mais altos, de adentrar espaços masculinos, como a tradição poética. (BONFIM, 2010)

A poesia rica de Florbela Espanca traz consigo um teor de teatralidade, dramaticidade, quando seus conflitos ficam ainda mais sensíveis e expressivos se lidos em paralelo ao momento de opressão e críticas que a sufoca.

Os trabalhos e estudos sobre a obra florbeliana a analisam pelo viés feminino direcionado ao erótico que são timbres realmente fortes em sua poesia, motivos pelos quais foi vítima de críticas e preconceitos.

Cabe ressaltar, porém, que a sua poesia é rica em várias temáticas, mais que desaguado amor, erotismo e o timbre feminino que pulsam em seus poemas, sua poesia também reflete temas fortes como a religiosidade, a existência pelo questionamento existencial, a transitoriedade do tempo, do ser final que é a inquestionável vulnerabilidade do próprio poeta ao refletir as ideias contrárias: vida e morte, amor e morte e os diversos significados que podemos atribuir à temática da morte dentro de sua poesia.

José Carlos Pereira afirma que “a morte [...] se anuncia afinal na repetida sombra de amargura dos versos que sugerem a consciência de que quedará intransmissível e de que também isso revela do ‘meu impossível’” (PEREIRA, 1995, p.30). Com isso, o autor sugere que eu lírico, tanto quanto a poetisa, tem a consciência da morte, e o impossível poderia referir-se à vulnerabilidade de todo ser que não pode vencê-la e evitar o fim, fato que, para o crítico, resulta nos versos de amargura da hora de morrer.

Maria Lúcia Dal Farra, no livro *Desafinado Desconcerto* (2012), faz uma análise da dor *versus* a morte nos poemas em que o passamento parece ser abordado como a cura da dor. Dal Farra alinha a vida e escrita, ou seja, a biografia e a arte da poetisa, num movimento interpretativo que vincula indissociavelmente essas duas dimensões de forma que possam retro iluminar-se na busca de uma explicação do que motivou o tema da morte:

Mas quer queira quer não, as vicissitudes que rodeiam o nascimento de Florbela Espanca estão, ficcionalmente, presentes na sua obra, e mesmo a ponto de, em certos momentos ela se remeter diretamente à sua mãe, precocemente morta, em 1908, aos 29 anos, aliás, num de seus últimos poemas ela assim procede com muita ênfase. E essa é justo a peça em que Florbela suplica a sua entronização definitiva no reino da Morte, entidade que ela clama para curar-lhe a dor de existir,

desenlace que de fato ocorre por sua livre e espontânea vontade no mesmo dia em que nasceu, no ano de 1930. (DAL FARRA, 2012, p.40)

Além da explicação biográfica, a morte em outros poemas de Florbela pode ser compreendida como traços do contexto finissecular sombrio, o soturno, obscuro dos decadentistas/simbolistas e saudosistas. Conforme Paiva (1995, p.11) Florbela também era “a poetisa da *morte*, que, na sua poesia, ora é repelida com horror, ora desejada quase com volúpia, como negação ou como complementação da vida com amor”.

A semântica dos seus versos tornam seus poemas = enigmas, figurados por símbolos, imagens, metáforas, signos, uma construção poética que pode mascarar a morte. Ramon Mapa da Silva, afirma que:

Florbela é a poetisa da boca do beijo. O beijo é signo da vida e da morte, da natureza rude que invade os decrepitos e familiares espaços arruinados e os castelos de quimera que se fazem e desfazem. Há nessa visão do beijo um cinismo próprio do Romantismo que não assume enquanto tal, disfarçado pela forma severa do soneto. (SILVA, 2011, p.13)

Florbela soube se render a poesia, única e fiel a arte, apesar de todas as críticas que sofreu, após sua morte, sua obra ganhou relevância e estudos aprofundados, todos num incansável desvelar e revelar dos versos florbelianos, que entre enigmas fez-se Flor, *Charneca em Flor*, a poetisa múltipla, que em seu anseio, conseguiu reconhecimento e um lugar entre poetas líricos portugueses.

CAPÍTULO 3 – COM OLHOS FIXOS NA MORTE: CÍRCULO TEÓRICO SOBRE A TEMÁTICA DA “MORTE”

*Desde el momento em que se conoce a
través del animal o la planta, se sabe
limitado por un principio y um fin, como
obedeciendo a um ciclo de nacimiento y
muerte.
(Edgar Morin)*

3.1. A história da morte

Como já foi dito, a obra de Florbela Espanca, embora tenha uma força na dicção amorosa feminina, desdobra-se em outros temas. A temática da morte também se faz relevante de analisar, pois estabelece a inquietação e a perplexidade que motivam a constante presença do tema nos poemas. Nesse sentido, na obra de Florbela Espanca verifica-se a reflexão do eu lírico em relação à possibilidade da morte que se materializa em imagens paradoxais de angústia. Contudo, antes de demonstrar como tal construção se desenvolve no poema, necessita-se tecer conjecturas a partir de um aporte teórico acerca da temática da morte.

A morte está atrelada à questão fundamental do ser humano que ancestralmente se questiona a respeito de sua origem e de seu destino. Por isso,

A morte suscita numerosas interrogações para as quais a ciência, as doutrinas filosóficas, as religiões e as orientações metafísicas dos valores, dos costumes, atitudes, práticas e superstições, procuram encontrar respostas na tentativa de suavizar a angústia, acalmar a ansiedade para compensar a dor ou o temor da morte.
(CANASTRA, 2007, p.10)

Para Ernest Becker:

De todas as coisas que movem o ser humano, a mais forte e determinante é o medo da morte. Esse medo, que acompanha desde que se figura em sua mente as primeiras noções de mundo,

é a mola mestra de quase todas as suas atividades, mas também sua principal fonte de angústia. (BECKER, 1973, p. 9)

Um dos mais renomados historiadores que trata do assunto, Philippe Ariès (2010), aborda a história da morte na sociedade ocidental, revelando que nas antigas civilizações era experienciada no âmbito familiar como um fato natural. Tal simplicidade atuava no abrandamento da angústia em relação ao fim, o que levava a “uma espécie de indiferença perante a morte, ou pelo menos de destemor frente a ela” (RODRIGUES, 2004, p.05).

Na Idade Média, a morte era encarada naturalmente, esperava-se por ela sem nenhum desespero, principalmente quando se adquiria alguma doença mortal, aguardavam-na no leito de casa e, quando era chegada a hora, simplesmente sabiam por sinais intuitivos, “não se morre sem se ter tido tempo de saber que se vai morrer” (ARIÈS, 2003, p.27). Assim, vivia-se normalmente sem demais reflexões a respeito do fato. Até então, os médicos e os padres vinham à casa do moribundo, os médicos para cuidar do agonizante e os padres para levar o viático ao enfermo. O momento da morte no quarto era uma cerimônia organizada e pública, mantendo familiaridade tanto com a morte quanto com os mortos.

Com o passar do tempo, o convívio com a morte nos ritos fúnebres se modifica, e concomitantemente o sentimento causado por ela também, que passa a horrorizar aqueles que a presenciam. O tema, assim, se torna um tabu, devido às imposições da igreja; cria-se um contexto aterrorizante da morte, na verdade, associam-na ao juízo final.

Figuraram a concepção de balança, isto é, as condutas das pessoas eram avaliadas elencando o juízo de bons e maus – “os maus aqueles que não pertenciam à igreja – não sobreviveriam à sua morte, não despertariam, sendo abandonados ao não-ser” (ARIÈS, 2003, p.48). A morte virou objeto fértil para os modos de reprodução da iconografia, bem como em outras formas de representação, nelas era expresso todo o temor em relação à morte ou às imagens dela.

Phillipe Ariès (2003, p.35-36) ressalta que: “[...] a antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte

amedronta”, o medo em relação à morte correspondente as noções de Juízo, que perduram por um bom tempo até meados do século XIX e XX, juntamente com as imagens familiares que raramente aparecem, sendo aos poucos silenciadas.

A complexidade de seu significado amplia-se apontando para uma força selvagem e incompreensível. Tal complexidade foi um dos motivos que levou o homem a refletir e pensar na própria morte. Com isso, substitui-se a ideia da morte como parte do ciclo natural da vida (todos nascem e todos morrem), antes generalizada e coletiva, por outra totalmente individual a respeito da finitude do ser, pois “se o animal frui imediatamente toda a imortalidade da espécie, sem qualquer angústia diante do futuro, no homem nasceu, com a faculdade racional que o animal não possui, a certeza amedrontadora da mortalidade” (BARBOSA, 2000, p.14).

Pensar na morte e em suas concepções é, portanto, pensar na própria vida, uma vez que, conforme reitera Edgar Morin (2003a), tais concepções têm origem no instante em que se inicia a própria consciência humana⁴, a ideia da existência de si mesmo. De acordo com José Carlos Rodrigues:

Uma coisa é encarar a morte como algo inscrito necessariamente no destino dos homens em geral, enquanto membros da classe dos seres vivos. Outra coisa é pensar a realidade de cada morte individual. [...] Para um ser pensante, não é a morte, categoria geral e indefinida, que coloca um problema, mas o fato de que ele, sujeito pensante, morre – o fato de que ‘eu’ morro. (RODRIGUES, 2006, p. 17)

Nota-se que desde a Antiguidade, mesmo que de maneira contingente, tal questão aflige o ser humano a ponto de, em determinado período, a morte se tornar um interdito. Ainda que historicamente o fato tenha sido considerado familiar e natural, pensar na realidade da morte individualmente angustia. Philippe Ariès confere que:

Os homens, tais como os percebemos na História, nunca tiveram realmente medo da morte. Não há dúvida de que temiam, sentiam

⁴ Nas palavra de Edgar Morin (2003a, p. 106-107) “Tais concepciones de la muerte son, pues, concepciones de la vida; incluso se encuentran, como hemos visto, en el instante mismo en que se inicia la conciencia humana, a través de ellas el hombre descubre a la vez su muerte y su inmortalidad.”

certa angústia diante dela e o diziam com tranquilidade. Mas justamente essa angústia nunca ultrapassava o limiar do indizível, do inexprimível. (ARIËS, 1999, p. 441)

O filósofo Martin Heidegger (2009) define que a angústia se diferencia do medo pela falta de um objeto; a angústia é mais ampla que o medo, ou seja, ocorre pela expectativa por algo que não é determinado, “a angústia não sabe o que é aquilo ante o que se angustia [...] Não estando a ameaça em parte alguma, o não-saber da angústia é relação com algo que não é intramundano. O que nela é temido se desloca para o mundo” (NUNES, 1992, p.109).

Segundo Benedito Nunes (1992), “Fenomenicamente, a angústia seria uma outra denominação de temor; pelo menos a vida cotidiana não diferencia esses dois sentimentos, cuja distinção parece constituir mera questão de palavras” (NUNES, 1992, p.108). Conquanto, diferente da angústia, o sentimento do medo necessita de um objeto para que se manifeste; assim, ele “se manifesta sempre por via de um ente determinado, intramundano, de que a ameaça provém, o perigo, que se declara na angústia, que não nos expõe a prejuízo real ou efeito nocivo imediato, carece de objeto” (NUNES, 1992, p.109).

Consoante Heidegger (2009), o homem é um ser encaminhando-se para a morte. A partir do momento em que é jogado no mundo, existe e ao mesmo tempo está determinado a não existência, ou seja, determinado à morte. Sobre esse pressuposto ele desenvolve uma filosofia existencial que denomina *Dasein* (O ser no mundo/ o ser aí). Este seria o ser em sua existência numa busca da totalidade e da aceitação do fim. Para o *Dasein*, a morte é a impossibilidade da existência.

Os sentimentos são os fatores que situam o ser no mundo; no caso do poeta, a carga emocional é expressa por meio da linguagem. O constante pensar na morte mistura-se aos sentimentos de aflição, tristeza, alegria e pesar. Desta forma, Benedito Nunes (1992) em seu ensaio sobre angústia e liberdade, discute sobre a questão do tédio, alegria e esperança, descrita por Martin Heidegger, no qual a angústia proporciona o abrir originário que seria o cuidado do ser em

relação a três existêntios fundamentais, a existencialidade a facticidade e a queda⁵.

Uma vez que os sentimentos são as disposições afetivas que situam o ser no mundo, então o tédio, a alegria e esperança, denominariam as atitudes diante dos fatos cotidianos, junto aos outros entes. Os elementos exteriores fazem com que o ser se apegue a vida e tenha maior dificuldade em se projetar para morte ou aceitar a ideia de deixar de existir no mundo. Tais sentimentos como o tédio e a alegria ganham uma determinação predominante do ser para a morte.

Ambos os sentimentos manifestariam, de modo peculiar, o ser no mundo. Ao entediarmos ou alegrarmos, estamos abertos ao mundo, e já dispostos de determinada maneira, para com o ente em seu todo [...] Heidegger diz que o tédio funde todas as coisas, numa “espantosa indiferenciação”. (NUNES, 1992, p. 107)

Nesse sentido, Heidegger (2000) assegura que o tédio, em sua indiferenciação afetiva, a nada se apega e a tudo se abandona. Por outro lado, abrindo-se a probabilidade da alegria com outros entes, causa sofrimento em relação à morte, pois, se há apego, há sofrimento na busca da totalidade existencial. Por conseguinte, o ser humano torna-se vulnerável, pois se inquieta com a possibilidade do abandono e se angustia com a morte ou com o deixar de existir.

A partir do momento que se entende a existencialidade, concernindo o *Dasein* como ser no mundo, a angústia se revela, pois compreender a não existência significa abrir a possibilidade de escolha juntamente à capacidade de reflexão em aceitar ou não a morte. A reflexão causa a aflição da espera da mortalidade. A certeza está na veracidade de que ela chegará, mas a incerteza aparece com o desconhecimento da exatidão do dia, hora e lugar da morte.

A situação futura determina a expectativa angustiante do moribundo à espera da morte que, aliás, é a espera de todo ser humano, o que desencadeia o

⁵ Segundo Heidegger, “entendemos a existencialidade como a constituição ontológica de um ente que existe”. (2000. p. 39) A facticidade é o modo de ser próprio do homem, só acessível através da compreensão emotiva. (ABBAGNANO, 2007, p. 224) A queda é o modo de ser no cotidiano, “em que a existência se alheia de si, esconde de si mesma sua possibilidade própria (que é a morte) [...]” (ABBAGNANO, 2007, p.232).

questionamento: Como proceder diante da morte? Devemos aceitá-la? Devemos esperá-la? Conforme Maurice Blanchot:

Ninguém está certo de morrer, ninguém põe a morte em dúvida mas, no entanto, só pode pensar duvidosamente na morte certa, porque pensar a morte é introduzir no pensamento a desintegração supremamente duvidosa do não certo, como se devêssemos, para pensar de modo autêntico da certeza da morte, deixar o pensamento deteriorar-se na dúvida e no inautêntico – ou ainda como se, no lugar em que nos esforçamos por pensar, devesse quebrar-se mais do que o nosso cérebro, mas a firmeza e a verdade do pensamento. (BLANCHOT, 2011, p. 99)

Morte e pensamento coexistem num mesmo espaço, ora, do pensamento nasce a linguagem, e, por meio dela, o homem se apropriou da (i)mortalidade e a registrou em cartas, diários íntimos, poemas e romances que relatavam tanto a morte do outro, quanto a angústia da morte de si mesmo. Assim,

A poesia, que faz parte da literatura e, ao mesmo tempo, é mais que a literatura, leva-nos à dimensão poética da existência humana.[...] A poesia nos põe em comunicação com o mistério, que está além do dizível. [...], em toda grande obra, de literatura, de cinema, de poesia, de música, de pintura, de escultura, há um pensamento profundo sobre a condição humana. (MORIN, 2003b, p. 40)

Considerando a morte, como já exposto, a questão fundamental do homem, abordar-se-á, na sequência como o tema é transfigurado literariamente, bem como sua imbricação com as questões da escrita.

3.2 Imagens em espelho: a morte escrita ou a escrita da morte

À medida que se convive com contínua presença da morte, ela constitui uma totalidade que ultrapassa o conhecimento humano, devido à complexidade de compreendê-la como forma de pensamento e consciência. Por tal motivo, a questão também se torna razão temática para a literatura, como forma de

manifestar o amor à vida, ou como tentativa de experienciar a morte de forma individual, por meio das palavras, por meio da escrita.

Em ambos os casos, contudo, o escritor silencia na obra o ser comum, o biográfico, para dar voz à obra literária, à linguagem. De acordo com Maurice Blanchot:

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar. [...] pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade de falante, indistinta plenitude que está vazia (BLANCHOT, 2003, p.18).

A linguagem figurada seria a revelação da mente, manifestada pela imaginação e simbologia. Tendo em vista a construção da linguagem num texto literário, sendo ele poético ou de qualquer outro gênero, a morte permite fecundar o mundo da literariedade. Há muito tempo, considera-se a morte um tema favorito para “representação”, esteja ela ligada ao amor ou a outros temas, da mesma maneira ocorre na dicotomia expressiva em atenuar a morte macabra e/ou horrorizá-la. Segundo Philippe Ariès (2003), as imagens de morte como manifestação artística, descritas por Huizinga e Tenenti no fim da Idade Média, significavam o amor à vida e ao mesmo tempo a tomada de consciência sobre a individualidade.

A imagem literária visibiliza a morte, de forma que torna presente a sua aparência e também simultaneamente a mantém distante. O sentido da presença ocorre via a construção de cada linha desenhada pela mente, com isso a imagem distante mostra-se concretamente, contudo mantém-se a impossibilidade de tocá-la. No entanto, o fascínio da imagem está aí, apesar de não ser tangível, dispõe-se de sensações que permitem a suposição tátil. Além disso, a plasticidade da imagem alude ao ato de olhar no movimento de captura do objeto que o retira do mundo sensível para se fazer uma presença perene.

Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que a distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie e toque, quando ver é um *contato* a distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? Não o contato ativo, no qual existe ainda iniciativa e ação num

verdadeiro exercício do tátil, mas em que o olhar é atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. [...] O que nos fascina, nos arrebatou o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza “sensível”, abandona o mundo, retira-se para alguém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço. (BLANCHOT, 2011, p.24)

A fascinação projetada pela imagem ocorre por meio da escrita – seria o espelho da linguagem, quando o outro eu aparece – o “eu” escritor passa a ser o duplo “ele”, como se a imagem fosse duplicada, de forma que se transformasse num espelho. “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro” (BLANCHOT, 2011, p, 19). Ao passo que a morte escrita permite a mesma dimensão, a linguagem infinita ultrapassa as barreiras do “olhar detido”, redirecionado ao espelho, abrindo a possibilidade para morte se tornar espaço de literatura e ser reflexo para a representação da origem da escrita como linguagem. De acordo com Michael Foucault:

Talvez a configuração do espelho ao infinito contra a parede negra da morte seja fundamental para toda linguagem desde o momento em que ela não aceita mais passar sem vestígio. É somente depois de terem inventado a escrita que a linguagem aspira a uma continuidade, mas é também porque ela não queria morrer que decidiu um dia concretizar-se [...] Ou melhor: um pouco na retaguarda da escrita, abrindo o espaço onde ela pôde se expandir e se fixar [...]. (FOUCAULT, 2001, p. 48)

A morte seria a única a calar tudo e todos. Diante da ameaça ao humano, pode-se dizer que o poeta encontrou uma possibilidade de “domar a morte”, sua arma é a palavra escrita. Por meio dela enfrenta a morte, uma vez que a palavra não pode morrer, pois a escrita é contínua. Um dos poetas que demonstrou bem tal relação foi Homero. De acordo com Michael Foucault:

Homero nos delineia a figura ao mesmo tempo a mais originária e mais simbólica, e que constitui para nós como um dos grandes acontecimentos, ontológicos da linguagem: sua reflexão em espelho sobre a morte e a constituição a partir daí de um espaço onde a palavra encontra o recurso infinito de sua própria imagem [...] A possibilidade de uma obra de linguagem encontra nessa duplicação sua dobra originária. Nesse sentido, a morte é, sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e

centro) no dia em que se falou para a morte e contra ela, para dominá-la e detê-la, alguma coisa nasceu, murmúrio que se retoma e se conta ininterruptamente [...]. (FOUCAULT, 2001, p.49)

A fala seria a reprodução do pensamento, a escrita manteria um vínculo com ela para que fosse materializada em seus diversos sentidos, se o olhar reproduz a imagem, a escrita seria a manifestação do pensamento. Nesse sentido, ao escrever, o artista tentaria aproximar a palavra escrita dos sons da fala. Assim, “somos tentados a dizer, portanto, que a linguagem do pensamento é, por excelência, a linguagem poética” (BLANCHOT, 2011, p. 33). Desta forma o autor, afirma que:

Sob essa perspectiva, reencontramos a poesia como um potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se, pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo. Assim, o poeta faz obra de pura linguagem e a linguagem nessa obra é retorno à sua essência. Ele cria um objeto de linguagem, tal como o pintor não reproduz com cores o que é, mas busca no ponto onde as suas cores dão ser. (BLANCHOT, 2011, p. 35)

Sendo assim, o poeta expressa o tema da morte se valendo da linguagem escrita, reúne os elementos fonéticos, imagéticos, de sentido, expressão, entre outros, para a construção do texto poético, a fim de totalizar as impressões para a revelação poética da morte. A poesia constitui a reflexão do próprio ser que observa tudo ao seu redor, ela nos direciona à vida, mas refletir a vida seria ao mesmo tempo revelar a morte. Conforme Octávio Paz:

O ato poético, o poetizar, o dizer poeta – independente do conteúdo particular desse dizer – é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, e sim uma revelação da nossa condição. [...] a palavra poética é ritmo, temporalidade emanando e se engendrando incessantemente. E, sendo ritmo, é imagem que abraça os opostos, vida e morte num único dizer. Como se o próprio existir, como a vida que até em seus momentos de maior exaltação tem em si a imagem da morte, o dizer poético, borbotão de tempo, é afirmação simultânea da morte e da vida. (PAZ, 2000, p. 155)

Nesse sentido, se a morte é a condição original, o homem não deve temê-la, já que até um feto está condicionado a morrer, ou, como indica o provérbio alemão, citado por Benedito Nunes⁶, “Basta o homem nascer que ele já é bastante velho para morrer”. Contudo, apesar desta certeza, alguns atributos da morte provocam e inquietam o ser humano: a morte chega de maneira abrupta e sagaz, ninguém lhe escapa. Em sua autenticidade torna-se reveladora. Para o escritor, no momento extremo da escrita, revela-se uma relação entre a arte e a morte. Assim, segundo Blanchot:

Não se pode escrever se não permanecer senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania. Se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escreve mais, ele grita, grito inábil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém. (BLANCHOT, 2011, p. 93)

Escrever torna-se, portanto, certa forma de lidar com a morte, enfrentá-la. Maurice Blanchot (2011) estabelece uma relação de poder entre escrita e morte, uma vez que a escrita permite relacionar-se com a morte de maneira ambígua: escreve-se para morrer e/ou escreve-se para ultrapassar a morte. Ocorre uma aproximação da morte, por meio da escrita que joga com essas duas possibilidades (morte/imortalidade).

Dessa maneira, o escritor deve-se manter “senhor de si” em relação a morte, pois se o desespero dominá-lo, a escrita ficará vulnerável, impedindo-o de “morrer contente”, já que segundo a análise que Blanchot faz da obra de Kafka, só se pode morrer contente se o escritor conseguir neutralizar o desespero em relação à morte. A arte (a literatura) é o veículo pelo qual o escritor se duplica no mundo literário, assim sendo, “a arte é senhora do momento, é senhora suprema” (BLANCHOT, 2011, p. 93).

Escrever seria, modernamente, uma forma de familiarizar-se com a morte, uma vez que a morte pública, da qual todos participavam devido ao convívio doméstico com ela, no leito do doente, nas celebrações, quando se assistia a

⁶Em entrevista para o jornal *O estado de São Paulo*, disponível em: <http://jornalggn.com.br/blog/gilberto-cruvinel/benedito-nunes-ser-para-o-homem-e-transcender>. Acesso em: 11/07/2014

morte do outro, foi substituída por uma morte privada, individual e solitária, frequentemente no leito do hospital.

Assim, escrever sobre a morte, apossar-se do tema seria uma forma de familiarizar-se e a única maneira pela qual o escritor poderia morrer. De acordo com Maurice Blanchot, existem dois tipos de preocupação em relação à morte e à escrita, “o escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte” (BLANCHOT, 2011, p. 96) e:

Escrever para não morrer, confiar-se à sobrevivência das obras, aí está o que ligaria o artista à sua tarefa. O gênio enfrenta a morte, a obra é a morte tornada vã, ou transfigurada [...] uns e outros querem que a morte seja possível, estes para apoderarem-se dela, aqueles para mantê-la a distância. As diferenças são desprezíveis, inscrevem-se num mesmo horizonte que consiste em estabelecer com a morte uma relação de liberdade. (BLANCHOT, 2011, p. 98).

Embora tenham relações diferentes entre as duas ideias, elas se igualam no estabelecimento de liberdade em relação à morte.

As pessoas que não param para pensar na finitude encontram uma forma de dissimular-se dela, visto que se pensarem na possibilidade da própria morte a angústia se revela. Desta forma, os homens optam por não refletirem sobre tal condição humana conflitando-se numa constante fuga do ser em si, da própria possibilidade da morte e da aceitação da não existência. Blanchot afirma que:

Se os homens em geral não pensam na morte, esquivam-se diante dela, é sem dúvida para fugir-lhe e dissimular-se, mas essa escapatória só é possível porque a própria morte é fuga perpétua perante a morte, porque ela é a profundidade da dissimulação. Assim, dissimular-se em face dela é, de certa maneira, dissimular-se nela. (BLANCHOT, 2011, p.99)

A possibilidade de morte se dá quando aceita-se que o homem é um ser sem ser, em outras palavras, deve-se aceitar que o ser é ilusório, condenado a não existência. Sim, existe-se, porém, a qualquer momento (e este seria um dos motivos do encanto e mistério que acompanham a morte) o homem deixará de existir.

O homem morre, isso não é nada, mas o homem é a partir de sua morte, liga-se fortemente à sua morte, por um vínculo de que ele é juiz, ele faz sua morte, faz-se mortal e, por conseguinte, confere-se o poder de fazer e dá ao que faz seu sentido e sua verdade. A decisão de ser sem ser é essa possibilidade da morte. (BLANCHOT, 2011, p.100)

Desta forma, a morte deixa de ser negada, para ser aceita ou, até mesmo, possível; com isso, o processo se tornaria atenuado, fato que amenizaria a angústia ou temor em relação a ela, “a indesejada das gentes” como foi denominada a Morte pelo poeta Manuel Bandeira.

Além das questões teórico-filosóficas acerca da relação entre a morte e a escrita, apresentadas neste capítulo, sabe-se que a morte é um tema onipresente na literatura ocidental. Como foi possível observar já no primeiro capítulo (item 1.2 poesia latina), um dos desdobramentos do tema figura no motivo do *carpe diem* que remonta ao poeta Horácio.

Na Idade Média, o tema morte na literatura tem características macabras e muito ligadas às ilustrações da iconografia cristã. Além disso, relacionam-se a decomposição do corpo após a morte e as condições que fazem parte da eventualidade da vida nas obras. Philippe Ariès aponta que:

Sob a pele do vivo que se crê em boa saúde, mostram órgãos horríveis, líquidos infectos, as “pugas e carrapatos” que no dia da morte triunfarão sobre o corpo e o farão desaparecer. Estes poetas dão uma particular importância às descrições de doença e agonia. (ARIÈS, 2003, p.140)

A decomposição do corpo se torna principal motivo de imagem da morte, tanto na literatura quanto em outras manifestações da arte; todas irão demonstrar a desesperança causada pela miséria humana. A imagem do cadáver da Idade Média terá seguimento com acentuada ligação ao tema do amor. No século XV, a morte se torna um objeto de fascínio, sendo os textos desse momento significativos e inúmeros. A partir do século XVI aparecem textos eróticos caracterizados em erotismo macabro e mórbido. De acordo com Ariès:

Do século XVI ao XVIII, operou-se uma nova aproximação, em nossa cultura ocidental, entre Tanatos e Eros. Os temas macabros do século XV não representavam nenhum traço de erotismo. Eis que, desde o fim do século XV e começo do XVI, tornam-se carregadas de sentidos eróticos. [...] O teatro barroco multiplica as cenas de amor nos cemitérios e nos túmulos. Encontramos algumas delas analisadas em *La littérature de l'âge baroque*, de Jean Rousset. Mas bastará lembrar a mais ilustre e conhecida por todos, o amor e a morte de Romeo e Julieta no túmulo dos Capuleto. (ARIÈS, 2003, p.147)

Philippe Ariès (2003) acrescenta que a outra categoria de temas refere-se ao mórbido, uma morbidez mais ou menos perversa. Contudo, tal perversidade não é declarada ou consciente, manifesta-se por meio do espetáculo físico e do sofrimento. Porém mais tarde no século XVI e XVIII, o corpo morto e torna-se tanto objeto de curiosidade, quanto um deleite mórbido. O fascínio pelo corpo morto, tão chocante deste último século, se exprime em uma insistente obsessão.

Um sentimento de solidão e pessimismo começa a se transcrever na literatura do século XVIII, com um timbre melancólico exagerado. O símbolo desse período, denominado Romantismo, é o cemitério, considerado muitas vezes um lugar de paz, é ligado à morte. Torna-se tema exacerbado na literatura romântica, adentra no mundo imaginário, introduzindo, assim, novas mentalidades. Os autores românticos voltam os pensamentos para si mesmos e desvinculam a morte do cotidiano, espelhando nas obras os amores trágicos, utópicos e os desejos de fuga.

Desta forma, no Romantismo que marca o século XVIII e o início do XIX, a morte é expressa como forma de liberdade e modo de se libertar da dor, geralmente de tudo que conflitava o ser. “O espectro da morte será a obsessão da literatura. A morte, até então mais ou menos disfarçada sob temas mágicos capazes de exorcizá-la, ou rejeitada na participação estética, ou camuflada sob o véu da decência, aparece nua” (MORIN, 2003a, p. 303). Outra relação de corpo e morte desencadeia o sentimento de medo, considerando que neste período, existia um Romantismo gótico que causava certa repugnância.

Esse medo da morte manifestou-se, em seguida, pela repugnância, primeiro, em representar e, depois, em imaginar o morto e seu cadáver. O fascínio pelos corpos mortos decompostos não persistiu na arte e na literatura romântica e pós-romântica [...] (ARIÈS, 2011, p. 158).

Os ecos do sentimento mórbido e obscuro se estendem ao Simbolismo, cujas características, de certa forma, adensam o sentimento romântico de tal maneira que acabam por se afastar dele. Charles Baudelaire mantém algumas características românticas em sua obra, principalmente o timbre cinzento e pessimista, no entanto, ele imprime uma nova visão de conceito de “belo” na poesia, extraindo do sórdido e feio uma beleza repleta de obscuridade. Segundo Hugo Friederich:

Charles Baudelaire se afasta do Romantismo. O que herdou deste – e é muito – ele transforma em uma experiência tão dura que, em confronto com ele, os românticos parecem amadores. [...] Baudelaire se situa como também sua época, no espaço final, valendo-se, porém, de outras imagens e outros estímulos. [...] O Simbolismo é inequívoco. Alude ao obscurecimento definitivo, à perda da confiança – ainda possível adequada ao destino de sua época captando o noturno e o anormal. (FRIEDRICH, 1991, p. 42)

Baudelaire supera os românticos e revoluciona a estética da poesia, estabelecendo a dissonância. Atribuía visões subjetivas aos temas negativos e misteriosos, o tédio e o “mal”, extraindo novas reflexões advindas da modernidade.

A morte no Simbolismo deixa de ser um tema timbrado pelo amor mórbido e desejo gótico. Exprime-se na poesia simbolista a busca espiritual, voltada para o místico. Ela seria a ocultação da alma, tendo um sentido totalmente simbólico e metafísico.

O Simbolismo foi a tendência espiritualista que marcou o final do século XIX, buscava uma verdade metafísica com o objetivo de entender a morte não como o fim do ser, mas como transcendência, a vida além da morte física. Na busca de explicar a morte ou de compreendê-la, o homem deste período se frustra, “o spleen incurável, inevitável o assalta, o esmaga como a abóboda de uma igreja que lhe caísse sobre os ombros” (BAJU, 1887, p. 93).

O homem se isola e retoma o pensamento romântico do desejo da morte, porém no sentido de impotência, imbuído da dor, deseja entregar-se ao nada. Segundo Baju, num texto da época, compilado por Fulvia Moretto (1989, p.88-112):

É no isolamento e mesmo entre a multidão, quando o pensador abstraindo seres materiais que se movem ao seu redor, se precipita na solidão de seu espírito numa contemplação sintética do mundo, que este *spleen*, tão terrível, o invade e o força a manifestar aspirações em direção ao Nada, humilhantes para ele, desonrosas para a divindade [...] Diante desta prova de sua impotência, [...], sente aversão pela vida e o desgosto de existir como um autômato, movido por um poder cego, se traduz em seus escritos [...]. A literatura decadente propõe se refletir a imagem desse mundo spleenítico. Toma apenas o que interessa diretamente à vida. [...] Sintetizar a matéria, mas analisar o coração. [...] A Eternidade, o Coração e o Infinito são três coisas que nunca será dado ao homem aprofundar completamente, três mistérios que desafiarão eternamente a Ciência que são a prova infalível da impotência humana. (BAJU, 1887, p. 95)

Essa tomada de consciência marca a transição do Simbolismo para o movimento modernista, neste período a morte se estende para um sentido de luto, provocada pela Primeira e Segunda Guerras Mundiais, quando um espantoso número de mortes choca o mundo. Portanto, as imagens de morte têm caráter social e de revolta. A demasiada maneira de expressar a morte se torna um escândalo, mantendo sua condição de tema interdito. “A literatura, essa permanece conservadora e continua com seus antigos temas, mesmo quando sob a forma de seus contrários” (Ariès, 2003, p. 229).

No século XX, o tema da morte liga-se a um clima de angústia de neurose e niilismo, identificado por Edgar Morin (2003a) como uma continuidade da crise da individualidade iniciada no século anterior, quando o homem se vê frente a frente consigo mesmo, com sua vida e com sua morte.

Na literatura, o tema é retomado – após a fase inicial do modernismo, ligada às vanguardas europeias do início dos anos 1900, que buscavam as inovações estéticas – pela fase subsequente que promove o resgate dos tons espiritualistas do segundo momento. Por exemplo, na Literatura Brasileira, aparece Cecília Meireles inserindo o místico em sua poesia. Na Literatura Portuguesa, com os escritores do Presencismo José Régio, Miguel Torga e Branquinho da Fonseca que imprimiram um tom psicologista, clarividente, misterioso, ainda refletindo certo dilaceramento psicológico.

Discutir-se-á diante desses pressupostos teóricos, a forma como a poetisa portuguesa Florbela Espanca aborda o tema da morte em seus versos.

CAPÍTULO 4 - ECOS DA MORTE NOS POEMAS DE FLORBELA ESPANCA

*Fraqueza da humana sorte:
Que quando a vida passa
Está recitando a morte.
Camões, Babel e Sião*

4.1 . Imagens da morte e aflições do eu lírico

Dada a natureza dos temas abordados por Florbela Espanca, o existencialismo frequentemente marca o tom de seus versos. Perpassa os textos uma constante angústia na incessante busca por um entendimento da existência humana e na ânsia do reconhecimento de si mesma.

O desejo de ser vista e de existir, atrelados à angústia de viver, revelam-se por meio de questionamentos aflitivos, enumerados, por exemplo, no poema “Quem Sabe?...”: “Queria tanto saber por que sou Eu! Quem me enfeitou neste caminho escuro?/ Queria tanto saber por que seguro/Nas minhas mãos o bem que não é meu!/ Quem me dirá se, lá no alto, o céu/ Também é para o mau, para o perjuro?/Para onde vai a alma que morreu?” (ESPANCA, 2013, p.130); logo no título a questão existencial se revela, “Quem sabe?”. Tal interrogativa será desenvolvida no decorrer dos versos, espelhados nos questionamentos do homem autêntico - de onde vem? Quem é? e para aonde vai? Da mesma forma, essa busca irá se revelar em outros poemas.

Tendo em vista o questionamento da própria existência; o fator existencial estará enredado à morte. Nesse sentido, no poema “Dizeres íntimos”, que faz parte da obra *Livros de Mágoas*, verificar-se-á a reflexão do eu lírico em relação à possibilidade da morte e a angústia causada por ela. Nesse processo, a imagem da morte vai se concretizando, corporificando, melhor dizendo, sendo desenhada no decorrer dos versos:

Dizeres íntimos

É tão triste morrer na minha idade!
E vou ver os meus olhos penitentes
Vestidinhos de roxo, como crentes
Do soturno convento da Saudade!

E logo vou olhar (com que ansiedade!...)
As minhas mãos esguias, languescentes,
De brancos dedos, uns bebês doentes
Que hão de morrer em plena mocidade!

E ser-se novo é ter-se o Paraíso,
É ter-se a estrada larga, ao sol, florida,
Aonde tudo é luz e graça e riso!

E os meus vinte e três anos... (Sou tão nova!)
Dizem baixinho a rir: “Que linda a vida!...”
Responde a minha dor: “Que linda a cova!” (ESPANCA, 1978, p.09)

A morte, como já delimitado no capítulo teórico, é um tema onipresente na realidade humana, desde a antiguidade os sentimentos de medo e angústia acompanham a relação do homem e a misteriosa morte. O indivíduo sempre reflete a morte em algum momento de sua vida, seja em contato com a morte do outro, que é algo exterior ao indivíduo, entre outros motivos que o levam a pensar em sua própria existência. Sendo assim, pensar na morte se torna uma atitude íntima do ser racional, por esse motivo, aparece constantemente na literatura.

O soneto de Florbela Espanca parece marcar desde o título “Dizeres íntimos” a opção pela interioridade, ou seja, o eu lírico expressa a intimidade de seus pensamentos e expõe dizeres a respeito da morte, não a morte no sentido coletivo, mas no sentido das inquietações individuais que o assolam, o sujeito lírico reflete sobre a própria morte, além disso, revela a relação de tensão e conflito entre a morte e a vida.

Cria-se, com isso, um momento de encontro com a própria morte, imaginando e descrevendo a cena de seu estado perecível e a própria deteriorização. Deste modo, o sujeito poético inicia o primeiro quarteto descrevendo:

É tão triste morrer na minha idade!

E vou ver meus olhos penitentes
 Vestidinhos de roxo, como crentes
 Do soturno convento da Saudade!

O primeiro aspecto que se percebe no poema a respeito da morte é a tristeza típica que a envolve. No início do poema, morrer expressa-se como uma condição triste ressaltada pela tenra idade: “É tão triste morrer na minha idade!”. Desta forma, nos versos seguintes, inicia-se a descrição e a construção da imagem do seu próprio cadáver.

Os “olhos penitentes vestidinhos de roxo” inserem a primeira descrição que determina a imaginação da morte, o eu lírico pinta os olhos da cor roxa, o que evoca no leitor a representação de um cadáver, com o redor dos olhos arroxeados.

A tristeza do primeiro verso é reiterada no tom lúgubre desencadeado pela imagem do convento e sua caracterização pela saudade. Nesse sentido, “roxo”, “soturno”, “convento” e “saudade” correspondem entre si e remetem à tristeza, fortalecendo o timbre obscuro e fúnebre que perpassa nesta primeira estrofe.

Alfredo Bosi (2010) confere que “a superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem” ((BOSI, 2010, p.29). Nota-se, a partir desta afirmação, que a aliteração da sibilante /s/ em todo o poema é determinante para aludir os estados d’alma.

Os sentimentos de tristeza e solidão, relativos à angustia da morte, reforçados pela assonância da vogal /i/ reproduzem, um tom agudo, o qual sugere um grito fino, penoso e gradativo ao passo que o eu lírico descreve o seu estado perecível, até chegar o sentimento de saudade. Este último, causado por deixar a vida, ou melhor, a expressão do sentimento de estreitamento da angústia: “É tão triste morrer na minha idade!/ E vou ver meus olhos penitentes/ Vestidinhos de roxo, como crentes/Do soturno convento da Saudade”.

Assim, aparecem as primeiras marcas de plasticidade que veiculadas aos recursos sonoros compõem a imagem do cadáver e evocam os sentimentos mórbidos.

A linguagem poética recria, enfatiza, dá cor e contornos reais ao que descreve, constituindo o sentido da imagem pela presença de outros signos. A

revelação poética exprime sua própria lógica: as palavras têm peso, cor, são ações humanas e, nesse sentido, “o manancial do ritmo-imagem simplesmente expressa o que somos; é uma revelação da nossa condição original, seja qual for o sentido imediato e concreto das palavras do poema” (PAZ, 2012, p.155)

No poema, ao se recriar a pessoa morta, constrói-se a verdade sobre o ser; a imagem do cadáver, imprime a terrível verdade: o homem é feito de matéria perecível. A presença da linguagem figurada auxilia na revelação desta verdade traduzida na imagem da morte. Octávio Paz (2012) assinala que:

O poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, embora pareça um disparate nos revela o que somos de verdade. [...] Quando temos a percepção de um objeto qualquer, este se apresenta como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. Essa pluralidade se unifica, instantaneamente, no momento da percepção. [...] Tal como percepção comum, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, lhe dá unidade. (PAZ, 2012, p.114)

Nessa acepção, a imagem delineada, permite um sentido que ultrapassa a própria percepção, pois ela indica também outro significado, o de angústia, isto é, a construção da imagem do cadáver torna-se a causa da angústia expressa pelo eu lírico, o que permite a unidade de sentidos dentro do soneto.

Para o homem, a morte talvez represente o elemento de maior desagregação do ser, pois supõe a não existência, a finitude. Nesse sentido, recompor a imagem da morte pode atuar como elemento unificador da percepção da consciência de si.

O processo de reunificação dos sentidos passa, no soneto, pela aproximação do presente e do futuro no mesmo espaço e momento em construções frasais como “é tão triste” e “vou ver”, unindo certeza e incerteza, já que a constatação da tristeza é uma certeza e as ações seguintes, embora afirmativas, não têm um tempo certo para acontecer.

Dessa forma, a morte assume o sentido de angústia devido à incerteza da sua hora, o vazio da hesitação, torna-se a expectativa por algo que não se tem conhecimento, nem se sabe a exatidão da hora da morte. Diante de tais

construções, concomitantemente, a probabilidade de morrer jovem, intensifica o tormento.

Essa angústia referente à morte se confirma na constante reflexão sobre ela, ao longo do soneto, a situação futura em que o eu lírico se coloca, determina a expectativa angustiante do moribundo na espera de morrer, visto que, todo ser está determinado à morte, pois desde o nascimento “somos jogados” ao mundo, de acordo com Heidegger.

Retomando os pensamentos de Martin Heidegger, é lícito definir o sentimento que atravessa o poema como angústia, pois se constrói – verso a verso – uma expectativa por algo irreconhecível; a angústia surge no momento em que eu-lírico imagina seu aspecto cadavérico, quando se coloca em expectativa pela hora da morte. A angústia põe o ser diante da morte e da própria existência. Não há medo da morte, pois o Medo, segundo o filósofo, carece de objeto, e embora o sentimento se direcione a um objeto específico, “a morte”, ela não é apreensível, é o desconhecido absoluto. Desta forma, o que parece caracterizar este eu lírico, não é o medo, mas sim a angustia, pois não existe dúvida na morte, levando em consideração o fato de não ter como evitá-la.

A descrição lenta e detalhada do cadáver é significativa, pois a imagem do corpo torna-se uma maneira de familiarizar-se com a ideia da própria morte. Isto remete a ideia de familiarização exposta por Àries (2003) o momento em que a morte deixa de ser um tabu e passa a ser enfrentada naturalmente, período no qual o quarto do moribundo tornava-se um espaço público, de forma que o corpo do cadáver perdia o caráter amedrontador.

No poema, a forma como o eu lírico se coloca reporta a ideia do duplo, ou outro-eu que conforme Blanchot (2011) ocorre quando o poeta vivencia o sobrenatural, transformando-se no outro, o outro morto, seu duplo, somente dessa forma ele poderá vivenciar, experienciar a morte. Assim acontece no poema, o sujeito poético observa seu corpo morto, cujos olhos vão pouco a pouco vestindo-se de roxo, perdendo a vida, torna-se o outro.

Neste soneto de Florbela Espanca percebe-se que o eu lírico morre poeticamente para experienciar o passamento, ao contrário do segundo pensamento exposto por Blanchot (2011) no qual o poeta usaria a poesia para se imortalizar.

Em “Dizeres Íntimos” o eu poético enfrenta a morte – familiariza-se com ela – fica diante dela. Essa atitude abrande o temor, mas a transforma em angústia, aflição e ansiedade, pois no início do primeiro verso do segundo quarteto o eu lírico revela que irá “olhar com ansiedade a morte”, o corpo sem vida. Sendo assim, a conjunção **E**, que abre o segundo quarteto, reforça a ideia de sequenciamento, um fluxo ininterrupto até o fim do verso:

E logo vou olhar (com que ansiedade!...)
 As minhas mãos esguias, languescentes,
 De brancos dedos, uns bebês doentes
 Que hão de morrer em plena mocidade!

Se como afirma Heidegger (2009) os sentimentos são os elementos que dispõem o ser no mundo, uma vez que eles desembocam a carga emocional para o abrir originário, ou em outras palavras, manifestam a peculiaridade do ser em relação ao caminho ao qual todo ser projeta-se, assim, os sentimentos de alegria, tristeza, pesar, aflição, temor indicam a relação do ser situado no mundo, quanto a relação com a morte:

Nessa acepção a tristeza e solidão referentes à morte são expressos via linguagem poética, o sentimento de tristeza que aparece já no primeiro quarteto, se estende ao segundo quarteto, quando a emoção de ansiedade surge. A angústia impele a ansiedade em ver o corpo morto, enfatizada por meio da expressão em parênteses: “E logo vou olhar (com que ansiedade!...)”.

Aparece também o ato de olhar, a excitação em ver-se morto, tal qual estivesse frente ao um espelho, pondo-se de frente com a morte e a possibilidade de morrer, subjacente a isso, a não existência torna-se real.

A questão da ansiedade pode ser estendida à ideia de horror ao corpo morto, ante a angústia, tal horror (que não tem ligação com medo) determina o encontro com o “outro”, a imagem de sua metamorfose (o estado perecível) apresenta o que ele é. E ele é a morte, o nada.

Por tal motivo o olhar descrito no poema – é simbólico, (E vou olhar), pois é revelador, uma vez que leva consigo o sentimento de ansiedade, que se presentifica na marcação dos versos e também pelos parênteses a situação aflitiva.

A frase parentética (com que ansiedade!...) que corresponde ao segundo verso, além de reforçar a apreensão do sujeito lírico, pois a própria pontuação das reticências, realizam graficamente a imagem da constrição causada pela ânsia de avistar a morte, também transfigura a imobilização causada pelo horror. Sendo possível, novamente identificar o “duplo” no soneto, nota-se o eu lírico que descreve e o eu lírico descrito, vê a vida e a morte, intrinsecamente.

O horror inclui o terror – o ir para trás – e a fascinação que nos leva a fundir-nos com a presença. O horror nos paralisa. E não porque a Presença seja ameaçadora em si mesma. Mas porque sua visão é insuportável e fascinante ao mesmo tempo. E essa presença é horrível porque nela tudo se exteriorizou. É um rosto ao qual afluem todas as profundidades, uma presença que mostra o verso e o anverso do ser. (PAZ, 2012, p.136)

Ao mesmo tempo em que tal imagem delineada causa angústia e horror, também fascina, porque revela o ser em sua finitude e existência, assim, o sentimento de ansiedade move ansiosa e repentinamente o olhar do leitor rumo a continuação da descrição do estado cadavérico, indicada pelo encadeamento do primeiro e do segundo verso: “E logo vou olhar (com que ansiedade!...)/As minhas mãos esguias, languescentes”. O eu lírico fica enredado ao momento imaginado e a cada descrição do corpo, captura-se a imagem mórbida aparente.

Tal imagem que se desenha no poema, inicia-se pela falta e vitalidade dos olhos roxos, descritos a primeira estrofe, alonga-se às mãos, pintando no eu lírico a palescência, que ao mesmo tempo sinalizam as mãos sem força, e podem exprimir a morte apossando-se do corpo: “As minhas mãos esguias, languescentes,/De brancos dedos, uns bebês doentes”.

Nota-se que os adjetivos atribuídos às mãos “esguias” e “languescentes” traçam mãos sem firmeza, fracas, sem vitalidade e extrema palidez. A reiteração da conjunção “e” nos versos anteriores e subsequentes sugere a gradação com que a morte apossa-se do corpo. Ao passo que as partes do corpo são descritas, involuntariamente forma-se na mente a imagem do cadáver, com as características, não só da palidez, mas também a imagem das mãos sem vigor.

Nesse sentido a morte individual revela o fato de o homem ser racional e o único a ter capacidade de pensar e imaginar a própria morte, deste modo, ela se

torna ameaçadora a continuidade da vida, como expressa o eu lírico do poema, a morte torna-se motivo de tristeza por ser tão jovem.

O decesso ocorre de forma gradativa, acarretando uma tensão nas palavras do sujeito lírico, seja na maneira de se familiarizar com a morte; a qual implica na atitude aflitiva do ser, seja na atitude pungente e solitária. A solidão que se considera uma disposição própria da morte, prolonga-se na estrofe do poema proporcionado nos versos pela aliteração das sibilantes /s/ que expressam um murmúrio melancólico: “**As minhas mãos esguias, languescentes,/De brancos dedos, uns bebês doentes**”.

Percebe-se que o substantivo adjetivado “bebês doentes” figura o ser moribundo, que se materializa nas descrições do corpo, quando o eu lírico demonstra seu pesar diante da possibilidade de morrer em plena mocidade. Tal expressão pode ser caracterizada como uma metáfora, pois nota-se a comparação das mãos que possuem brancos dedos, a uns “bebês doentes, que hão de morrer em plena mocidade”, ou seja, a imagem dos bebês estaria sugerindo a “morte precoce” do eu lírico, que no auge de sua juventude, será interrompido, o que enfatiza o lamento da morte.

O tema da morte e imagem sugestiva dos sinais que aos poucos vão surgindo no corpo morto (os olhos roxos, os dedos brancos), ou seja, a descrição do cadáver aproxima-se ao gosto simbolista com reminiscências românticas, cujo interesse voltava-se para os elementos decadentes da condição humana. Pois de acordo com Ariés (2003) dentre as maneiras de tematizar a morte, estava o caráter gótico da exaltação ao cadáver e o horror diante da imagem da morte; contudo, a imagem do corpo morto, apesar do terror ou morbidez, suscitava também a fascinação e frequentemente era apresentada como estímulo erótico.

No poema em análise, a imagem do cadáver atua para o eu lírico como um duplo, ou seja, permite àquele que o descreve visualizar a própria morte.

O processo de aceitação da morte desencadeada pela construção da imagem enseja a reflexão a respeito do fim e da cessação do futuro, uma vez que como o próprio eu lírico afirma; morrerá “em plena mocidade”. Assim, reflete-se sobre a vida no momento da morte possível, portanto meditar sobre a vida é precisamente meditar sobre a morte.

A morte faz parte do cotidiano, além disso, não é um fato estranho, mas sim, um fato inerente ao ser, pois de acordo com Octávio Paz:

[...] a morte não está fora do homem, não é a um fato estranho que venha do exterior. Se considerarmos a morte como um fato que não faz parte de nós mesmos, a atitude estoica é a única possível: enquanto estamos vivos, a morte não existe para nós; assim que entra em nós, deixamos de existir: por que temê-la então e fazer dela o centro do nosso pensar? Mas a morte é inseparável de nós. Não está fora: é nós. Viver é morrer. E exatamente porque a morte não é algo externo, está incluído na vida, de tal modo que todo viver é também morrer, não é algo negativo. A morte não é uma falta humana; ao contrário, ela a completa. Viver é ir para frente, avançar em direção ao estranho, e este avançar é ir ao encontro de nós mesmos. Portanto, viver é encarar a morte. (PAZ, 2012, p. 157)

Da morte aparece a vida no poema, pois o eu lírico deixa de imaginar-se morto, e passa a pensar na vida, e no sentido de ser jovem. Opondo-se aos quartetos, que aparentavam obscuros, melancólicos e fúnebres, no primeiro terceto, delineia-se a luz, simbolizando a vivacidade do eu lírico.

E ser-se novo é ter-se o Paraíso,
É ter-se a estrada larga, ao sol, florida,
Aonde tudo é luz e graça e riso!

Surge a imagem do “Sol”, que conjugada ao “paraíso”, configura a claridade nesta estrofe, que revela a plenitude da vida. As duas palavras então, acendem juntas estendendo-se em uma gradação no último verso da terceira estrofe: “Aonde tudo é luz e graça e riso”, o que enfatiza a felicidade representada pela larga estrada florida da juventude.

Esta estrofe concilia-se com as palavras de Octávio Paz, a morte é o espaço que abre o homem para a vida, e conseqüentemente para o entendimento do ser, aceita-se o destino para qual se encaminha. A vida não se opõe à morte, pelo contrário, une-se a ela de maneira que o homem não conceba o fim como a aniquilação de tudo, mas como uma possibilidade de ser livre.

O eu poético parece manifestar o processo no qual a juventude equipara-se ao “Paraíso”, tal palavra sugere relação com a liberdade, os conflitos e

proibições que envolvem a juventude, o ser-se livre para realizar tudo na vida, enquanto se é jovem. Remetendo àquela ideia comum que se constitui dos vinte anos - “a estrada larga”, “o futuro pela frente”, “a flor da idade”, pensando na ideia de tristeza da morte, a probabilidade de não usufruir das dádivas da vida, considerando a condição morrer em plena juventude.

Contudo, pode-se expandir o termo da liberdade para a questão existencial, não só elementos externos, mas internos, ou seja, a atitude diante da fragilidade do ser. O eu lírico de “Dizeres Íntimos”, busca a liberdade, que se funda e origina-se na possibilidade de existência e morte. A angústia resulta da possibilidade de ser e não ser, ou seja, de aceitar (ser) ou não a morte. O poeta, (re) cria o homem e todas as suas questões pela poesia, e consegue transcender o próprio ser, a condição humana, pondo-o de frente com a realidade do fim.

A poesia não nos dá a vida eterna, mas nos permite vislumbrar aquilo que Nietzsche chamou de “a vivacidade incomparável da vida”. A experiência poética é um abrir as fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante no qual somos o que fomos e o que seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo. (PAZ, 2012, p. 163)

Desta forma, o eu lírico florbéliano angustia-se diante da morte; nessa angústia expressa-se o antagonismo máximo vida-morte, já que frente ao inevitável ao se permitir pensar no passamento, descortina-se a vida com toda sua pujança de extremos de dor e alegria. Ao admitir, por meio da poesia, a própria morte, a forma mais evidente do sem controle, o ser humano acessa a plenitude de sua existência, torna-se juiz de sua mortalidade. Por isso o lamento da morte, no último terceto do soneto, expõe dois pilares, o alegrar-se com a beleza da vida, e a beleza da morte.

E os meus vinte e três anos... (Sou tão nova!)
Dizem baixinho a rir: “Que linda a vida!...”
Responde a minha dor: “Que linda a cova!”

Apesar do lamento referente a morrer em plenos vinte e três anos, o eu lírico abre a possibilidade para a morte, dissimula-se nela por meio da ironia.

Neste último terceto, os versos parecem completar o primeiro verso do poema – no sentido de constatação da morte e o pesar “É tão triste morrer na minha idade! [...] E os meus vinte e três anos... (Sou tão nova!) ”.

Nota-se a interrupção no pensamento marcada duplamente no verso pelas reticências e pelos parênteses. As reticências podem indicar a incerteza da hora da morte, a hesitação em aceitar o inevitável, mas também sugerem, pelo corte gráfico que promovem, a forma abrupta, o caráter inesperado da morte.

Em seguida a expressão (Sou tão nova!) entre parênteses, bem marcada pelo ponto de exclamação, sugere a apreensão e aflição ao fato de partir nesta idade. Constatando o que foi analisado anteriormente, o eu lírico manifesta a tristeza, angústia e pesar não tão somente pela morte em si, mas devido ao fato de ser jovem; este é o motivo de seu lamento e angústia.

No entanto, alguém aos vinte e três anos que reflete tanto sobre a morte, seria realmente jovem? Se como o próprio eu lírico afirma “Ser-se novo é ter-se o Paraíso”, para que então, preocupar-se com a morte? Ora, a morte como já foi dito faz parte do ser, embora seja uma reflexão íntima e individual do sujeito lírico, ninguém está esquivo da “sombra amiga”, portanto, reforçando o provérbio alemão citado por Benedito Nunes, a partir do nascimento, já somos suficientemente velhos para morrer. Nesse sentido não há idade ideal para pensar a morte, nem a vida. Essa é uma busca eterna e constante do ser humano, morre-se ao pensá-la.

Deste modo, percebe-se que o eu lírico mantém certo apego à vida, ao mundo, isso dificulta, mas não o impede de tornar a morte possível, pelo enfrentamento. Tal leitura evidencia-se na presença lírica da morte nos últimos versos deste último terceto: Dizem baixinho a rir: “Que linda a vida!...”/ Responde a minha dor: “Que linda a cova!”, isto é, os vinte e três anos riem, alegram-se com a vida, ela é bela.

Nesse sentido, pode-se até acrescentar a análise expressiva da aliteração da vogal /i/, cujo efeito é de agudeza em harmonia ao abrimento da vogal /a/ as quais simulam um riso ao celebrar a vida e o desabrochar para morte, pois as reticências indicam o seguimento para o fim, visto que consecutivamente parece estabelecer uma ironia nos versos: Responde a minha dor: “Que linda a cova!”.

Ironia pela maneira que responde a dor; Enquanto os vinte e três anos, ou o próprio eu lírico, responde sorrindo que a vida é linda, a dor responde num tom obscuro, que a morte (representada pelo signo cova) também é linda, a qual remete a “bela morte” que antigamente era representada na literatura. Conforme Ariès (2003), a “bela morte” romântica era aquela que camuflava o horror, na qual a dor da morte não existia, quando o fim tinha sentido de cura das dores.

Simula-se na “bela morte” expressa nos versos, um diálogo entre as antíteses (rir) e (dor), (vida) e (cova) que se manifestam no íntimo do sujeito lírico, considerando o próprio título do poema “Dizeres íntimos”. Desta forma, as antíteses podem significar a totalidade destes extremos, pois a morte passa a ter sentido total do fim. Acabam-se a dor, a angústia do momento, a tristeza e a alegria. A cova é linda porque põe fim a tudo, tornando-se, desse modo, um alívio.

Como já foi assinalado ao longo da análise, o tema da morte desdobra-se também na manifestação da angústia que se estende em outras manifestações do ser, como ocorre em outro soneto de Florbela Espanca, também incluído no *Livro de Mágoas*, intitulado “Angústia”, transcrito abaixo:

Angústia

Tortura do pensar! Triste lamento!
Quem nos dera calar a tua voz!
Quem nos dera cá dentro, muito a sós,
Estrangular a hidra num momento!

E não se quer pensar! ... e o pensamento
Sempre a morder-nos bem, dentro de nós ...
Querer apagar no céu – ó sonho atroz! –
O brilho duma estrela, com o vento! ...

E não se apaga, não ... nada se apaga!
Vem sempre rastejando como a vaga ...
Vem sempre perguntando: “O que te resta? ...”

Ah! não ser mais que o vago, o infinito!
Ser pedaço de gelo, ser granito,
Ser rugido de tigre na floresta! (ESPANCA, 1978, p.16)

Nota-se que o próprio título já exprime o sentimento aflitivo do qual o foco não se refere diretamente à morte, mas à ação de pensar, refletir, própria de uma

atitude existencial. Como observa-se no primeiro quarteto, o eu lírico evoca uma angústia derivada no martírio do pensamento.

A enunciação da morte parece abrandada de forma que o foco recai num pensamento recorrente que não é declarado quanto ao seu teor ou assunto. Contudo, o primeiro terceto instaura a dúvida existencial que remete à ideia da morte que atravessa a obra da autora: “Sempre vem rastejando como a vaga.../Vem sempre perguntando: o que te resta?”. Dito de outra forma, é a certeza do fim que se impõe, como afirma Heidegger (2009), a angústia nos põe de frente com a morte, a partir dela o homem entende que é um ser para morte.

Com isso, nos versos “Quem nos dera calar a **tua voz**, / Quem nos dera cá dentro, muito a sós,/ Estrangular **a hidra** num momento”, a voz que se quer calar pode ser a voz do pensamento que evoca a morte. Neste momento, então, surge a imagem da Hidra, resgatada da mitologia grega, do “Mito de Hércules e a Hidra de Lerna”, era um mostro de nove cabeças, o qual Hércules foi destinado a destruir, no entanto, a cada cabeça cortada, nascia outra no lugar e tornava-se praticamente impossível matá-lo.

Diante da constante regeneração da Hidra, pode-se apreender a inquietação provocada pelo retorno incessante da voz do pensamento, corroborada pela imagem da Hidra, o verso expõe ainda, o sentido de dificuldade em exterminar a fonte da angústia. A imagem transforma-se em algo estranho, pois o eu lírico se vale de uma figura mitológica para expor a angústia acarretada pela ideia de finitude.

Ao recorrer à imagem, o poeta, pode potencializar a expressividade do verso, associando elementos exteriores ao eu, para explorar o sentido de morte. Assim, “formada, a imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens” (BOSI, 2010, p. 20). A transformação do sentimento em elemento concreto, permite ao eu lírico expressar de maneira palpável o tormento que o aflige.

Os demais versos do soneto seguem-se tais quais as cabeças regeneradas da hidra, reiterando a aflição, num ciclo obsessivo de angústia: “E não se quer pensar!...e o pensamento/ Sempre a morder-nos bem, dentro de nós.../ querer apagar no céu – ó sonho atroz! - / O brilho duma estrela, com o vento!...”. Percebe-se que os elementos exteriores, tais como: o céu, o brilho da

estrela, o vento, a vaga, e a própria hidra, aparecem ao sujeito como fatores de inquietação. Segundo Bosi (2010)

Toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade sempre reaberta, da evocação. [...] A imagem do objeto-em-si, é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua. Que se pode adorar ou esconjurar. (BOSI, 2010, p. 20-21)

No caso dos versos em tela, imprime-se ao eu lírico um mal-estar, causado pelo outro, ou seja, pelos elementos exteriores que evocam a presença implícita da morte e o pensamento causador da constrição da angústia. Tudo isso acarreta a negação, sugere a fuga, no entanto, por mais que se deseje fugir e negar o inevitável, o pensamento retorna e torna-se constante, ao ser expresso na alusão às ondas do mar, no primeiro terceto.

As ondulações da vaga, sugerem a oscilação do pensamento: pensar, negar, fugir, o constante retornar à atitude existencial.

E não se apaga não...nada se apaga!
Vem sempre rastejando como a vaga...
Vem sempre perguntando: “O que te resta?...”

A conjunção aditiva **E** abre o primeiro verso do terceto, construído apenas por palavras negativas e por suas repetições (não, apaga, não, nada apaga) sugerem o pensamento contínuo, que “não se apaga”, reforçando a ideia cíclica da negação. O próprio ritmo que as repetições dos vocábulos reproduzem, assinalam a recorrência excessiva do pensamento e a angústia que se expande junto com ele.

Percebe-se que o paralelismo dos dois versos “Vem sempre rastejando como a vaga...Vem sempre perguntando”, seguido de gerúndio, exprimem também a mesma reincidência do pensamento, no entanto, expressam a circunstância, e a maneira como tal manifestação ocorre. O pensamento, vem como a vaga, e sempre por meio de uma pergunta, a circunstância do fato, “o que te resta?”.

O pensamento circular e ininterrupto recoloca o sujeito lírico diante das questões do ser e da certeza da morte. A pergunta “o que te resta?” não pede a resposta, mas permite a inferência: resta a morte, a não existência. Compreende-se, com isso, que conforme Morin (1997) a consciência da morte se constrói via a reflexão. Os elementos do último terceto iteram a sugestão da morte:

Ah! não ser mais que o vago infinito!
 Ser pedaço de gelo, ser granito,
 Ser rugido de tigre na floresta

Confirma-se a vagueza do ser e sua destrutibilidade, assim, novamente revela-se a morte que aparece por meio de metáforas, “ser pedaço de gelo”, “ser granito”; ou seja, os aspectos de um cadáver, temperatura (*algor mortis*), rigidez (*rigor mortis*), é transfigurado pelo gelo e granito. Além disso, a imagem do granito remete a campa, a sepultura.

Na verdade, constata-se aqui o inevitável, o ser para morte, o ser que se desmaterializa, pois o corpo desaparece (em contraponto com o poema “Dizeres íntimos”, quando se descreve o corpo morto) para dar lugar a abstrações: o pensamento, o vago infinito, a falta de calor do corpo representada pelo pedaço de gelo ou o inanimado do granito, o som, eco ao longe do “rugido de tigre na floresta”, e o desaparecimento do corpo é a materialização da morte que se faz presente.

A gradação que se multiplica na anáfora do verbo “ser”, reproduz um ritmo constante e sela o fluxo do movimento no silêncio que envolve a morte; recurso que se toma ainda mais significativo por se inserir no desfecho do soneto, pois parece exemplificar a constatação, de acordo com Bosi:

O ritmo, enquanto série de alternâncias, aponta para a finitude. A série aponta para o fim. A série é cadência. Cada acento existe e vale só com o instante da força que deve ceder ao seguinte a energia expiratória que o proferiu. A dança da ênfase e da atenuação se perfaz na ordem ritual de momentos acentuados e momentos átonos. A série de alternâncias traz na sua estrutura o princípio da morte: morte que é passagem do fora vital de um elo a outro elo da cadeia. O outro elo, por sua vez, existe para dissipar-se no que se lhe segue. A distribuição cíclica e inexorável de forças acaba em um triunfo da vida (enquanto dura a sucessão do poema) e em um triunfo da morte, quando sobrevém o silêncio

final, onde se esvaem e se calam todas as oposições”. (BOSI, 2010, p.128)

O “ser rugido de tigre na floresta” representa o quão angustiante é a presença estranha de uma voz que ecoa, o silêncio da inexistência e a consciência da morte. Nota-se no último verso que o poema se move concomitante ao desfecho da vulnerabilidade e finitude do ser.

A metáfora do rugido, demonstra o ser diante dos conflitos existenciais, o angustiar-se por algo que não se vê; Aquilo que em toda sua complexidade, não é uma realidade palpável, mas que o poeta tenta tornar concreto por meio da poesia. Assim, o poema sobrevive a todas as dúvidas, conflitos, ou qualquer carga emotiva. No entanto, conforme Bosi (2010)

A pausa deixa ressoar a tonalidade afetiva do período: o que continua vivo na consciência do outro é o sentido mais fundo que a entoação despertou. A certeza, a dúvida, a negação, a pergunta, o desafio, a admiração, a ironia ... modos da relação do eu com o próximo – sobrevivem ao corpo musical de cada enunciado. (BOSI, 2010, p.128)

Com isso, no fim do soneto resta o silêncio. O ciclo vital e a realidade imutável do homem, são como um “rugido” que sempre ressoará na consciência. Nessa acepção, o fim do verso, retorna ao sentido das reticências e a pergunta interpessoal: “o que te resta?...”, alimentando a voz da eterna pergunta que calará com a morte.

4.2 Domando a morte – da angústia à aceitação

Tradicionalmente, toda ideia ligada à finitude causa desde um leve arrepio até as emoções intensas. A reação mais comum é o silêncio, a fuga, como afirma Maurice Blanchot:

Os homens recuaram diante da parte obscura de si mesmos, rechaçaram-na e excluíram-na, e assim ela tornou-se-lhes

estranha, é-lhes inimiga, potência má a que se furtam por um constante desvio ou cuja natureza alteram pelo medo que os afasta dela. Isso é desolador, isso faz de nossa vida uma região que é um deserto de medo, duplamente empobrecido: empobrecido pela pobreza desse temor, que é um mau temor, e, dado esse pobre temor, empobrecido da morte que ele expele obstinadamente de nós. (BLANCHOT, 2011, p.136-137)

No entanto, os modos com que o ser humano enfrenta a certeza do fim podem ligar-se à resistência ou à aceitação. Nesse sentido, a escrita parece igualmente oscilar entre o ato de resistência (que muitas vezes se expressa como ironia) ou o ato de resignação frente ao inevitável.

Além da angústia ocasionada pela certeza da morte, os poemas de Florbela Espanca também traduzem uma concepção da morte como fim do sofrimento e da dor. No entanto, tal atitude não se liga a traços de lamento, pelo contrário, ecoa nos versos um timbre de desejo e ansiedade. Nota-se tais características nos sonetos “À Morte” e “Deixai entrar a Morte”, ambos pertencentes à obra *Reliquiae*, entre outros poemas.

O soneto “À Morte”, parece exemplificar essa abordagem da morte com maior aceitação, contrário a “Dizeres Íntimos”, no qual manifesta-se um leve pesar. O poema “À morte”, como o próprio título revela, é endereçado como uma súplica ou um convite à própria morte. O eu lírico entregar-se-á às carícias e ao aconchego do sono eterno, de forma familiarizada e grande idealização.

À morte

Morte, minha Senhora Dona Morte,
Tão bom que deve ser o teu abraço!
Lânguido e doce como um doce laço
E, como uma raiz, sereno e forte.

Não há mal que não sare ou não conforte
Tua mão que nos guia passo a passo,
Em ti, dentro de ti, no teu regaço
Não há triste destino nem má sorte.

Dona Morte, dos dedos de veludo,
Fecha-me os olhos que já viram tudo!
Prende-me às asas que voaram tanto!

Vim da Moirama, sou filha de rei,
Má fada me encantou e aqui fiquei
À tua espera... quebra-me o encanto! (ESPANCA, 2005, p.115)

A Morte torna-se uma personagem. O processo de personificação revela-se já no referido endereçamento, a morte é o destinatário do soneto, e confirma-se no M maiúsculo da derivação da palavra que a torna substantivo próprio. Além disso, a morte personificada, aparece no vocativo da primeira estrofe: “Morte, minha Senhora Dona Morte,/Tão bom que deve ser o teu abraço!/Lânguido e doce como um doce laço/E, como uma raiz, sereno e forte/”.

O eu lírico declara a expectativa por ela. Com isso, logo no primeiro quarteto abrandam-se o sentido de Morte “macabra”, “temida”, “obscura”, ou quaisquer outros adjetivos negativos, que remetam a Morte, substituindo-os por adjetivos positivos “bom”, “lânguido”, “doce”, “sereno”, “forte”.

Desta forma, o eu lírico expressa desejo pela morte, dramatizando-a num sentido voluptuoso, constrói a suposição de sua morte e as sensações ao morrer, tais como, a chegada envolvente da “Senhora Dona Morte”, por meio de nomeações que tornam-na bela e atraente. Estes aspectos, tornam-se motivos do desejo compulsivo indicado não apenas no terceiro verso do primeiro terceto, mas também pelo próprio sentido dos adjetivos lânguido/doce e sereno/forte “Lânguido e doce como um doce laço”, que envolve a sensualidade expressa nesta estrofe.

A morte então, torna-se uma amante que abraçará calorosamente e confortará o eu lírico, amenizando toda dor advinda do fim. Tal atitude remonta a maneira como a Morte era tematizada a partir do século XVI, “o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora” (ARIÈS, 2003, p.64).

Observa-se que novamente o sujeito lírico de Florbela Espanca imagina sua própria morte, pois o pronome possessivo “Minha” sugere a posse do eu lírico sobre a sua morte, porém essa relação de posse, torna-se dúbia, tanto a morte é dona de sua vítima (sujeito poético) quanto o eu lírico tem a posse de sua morte, tornando-a pessoal. De acordo com Blanchot:

Fazer da morte a minha morte já não é mais, portanto, atualmente, manter-me eu até na morte, é ampliar esse eu até à morte, expor-me a ela, não mais excluí-la mas incluí-la, olhá-la como minha, lê-la como minha verdade secreta [...] (BLANCHOT, 2011, p.137).

As características de senhora suprema à morte lhe são atribuídos por meio dos pronomes de tratamento (Senhora e Dona), o que poderia indicar até mesmo um ludíbrio, remetendo ao jogo de poder, no qual a arte se mantém senhora suprema diante da morte, e os escritores encontram na obra uma forma de manterem-se seguros e altivos diante da “Dona Morte”. Deste modo, não se deixam abalar pelo medo que circunda a consciência da mortalidade. Tal aspecto pode-se observar no fragmento do soneto: “Morte, **minha** Senhora Dona Morte,/ **Tão bom que deve ser** o teu abraço!/Lânguido e doce como um doce laço/E, como uma raiz, sereno e forte/”.

No segundo terceto segue-se o abrandamento do sentido da morte, ela se torna a resolução de todo o mal, como afirma o eu lírico: “Não há mal que não sare ou não conforte”. Observa-se que o sujeito lírico encontra na morte conforto e libertação, além disso, apresenta um certo conformismo em relação à morte. Nesta acepção, a angústia que acompanha outros poemas, ganha outro sentido neste, pois abandona-se a aflição, para dar lugar ao sentimento de ansiedade, movida pela aceitação, e a espera consciente da morte.

A descrição da persona “Morte” tem seguimento no segundo quarteto, uma vez que torna-se uma guia, uma condutora, suas mãos representam este encaminhar.

A morte não é apenas vista como fatalidade, mas também um destino que permite fugir e libertar-se dos caminhos ruins existentes; toda dor, sofrimento, angústia, tristeza e maldade se dissipam na morte: “Tua mão nos guia passo a passo,/Em ti dentro de ti, no teu regaço/Não há triste destino nem má sorte”.

Assim, o sujeito lírico exprime o ser determinado à não existência, O passamento torna-se então um destino feliz, e põe fim aos conceitos negativos construídos para morte, dentre eles os tabus impostos em sua referência, os quais no “Juízo final”, que de acordo com Ariés (2003) determinava “os bons e os ruins”. Neste soneto espelha a imagem de uma nova morte, e a quebra desses tabus. Tais juízos dissipam-se, negam-se, com isso a morte justifica o caminho bom que se abre: Não há triste destino nem má sorte!

A nova morte se delineia no duplo, quando ela se torna uma personagem, o outro se constrói na morte, personificada por meio linguagem poética. Sendo

assim, a morte está ali, no sujeito lírico, que representa a morte domada. Enfrenta-se o passamento sem precisar negá-lo, o eu lírico atrai a morte para si, adquirindo o direito e o poder de morrer. Morin (1997, p.175) afirma que:

Não se deve menosprezar a presença em nós do conteúdo pré-histórico da morte. É ele que encontramos em nossos sonhos, em nossas fantasias acordadas, na hora do perigo e da dor, em nossa estética... Ele camufla, dissolve, encobre, adormece nossa morte. Ele transforma sempre em imagens, em metáforas da vida, mesmo quando se trata da vida mais lamentável. Ele possui todas as virtudes[...]. (MORIN, 1997, p.175)

A morte é uma companheira para o eu lírico, aquela na qual ele se permite adentrar, tornar-se um só, morte e vida, num mesmo instante. O momento de solidão possibilita ao poeta, encontrar-se com a morte, em seu duplo reconhece a vulnerabilidade do ser, quando os sentimentos de dor, tristeza, angústia, desencanto com o mundo, se fundem no desejo da morte, nesse sentido, o eu-poético, admite e anseia por seu fim.

A figura das mãos neste soneto, torna-se emblemática, porque além de sugerir o encaminhar-se para a morte, sugere também a sutileza e suavidade do desfalecer, sem dor e sem sofrimento. Assim, a própria palavra em si, que se faz imagem permite um sentido panorâmico, vai do real ao mágico “a palavra é objetiva e subjetiva ao mesmo tempo: sentimento e determinação, técnica e magia, ferramenta e poesia” (MORIN, 1991, p.94). A palavra poética reproduz o sentido metafórico, capaz de caracterizar a morte.

Nessa acepção, no primeiro terceto, pode-se perceber uma visão reconfortante e atenuada da morte, tal atitude explica-se e iguala-se ao mesmo sentido de morte que conforme Ariés (2003) era tematizada no Romantismo, quando o desejo por ela era expresso em timbre mórbido e erótico, mas que buscava o fim de todos os males e dores que tomavam os artistas da época.

Assim, o envolvimento do eu lírico com a morte se fortalece na sugestão de sussurros ocasionados pelo contraste das sibilantes (/s/) que aparece em todos os versos do soneto, como está em destaque:

Morte, minha **S**enhora Dona Morte,
Tão bom que deve **s**er o teu abraço!
Lânguido e **do**ce como um **do**ce laço

E, como uma raiz, sereno e forte
 Não há mal que não sare ou não conforte
 Tua mão que nos guia passo a passo,
 Em ti, dentro de ti, no teu regaço
 Não há triste destino nem má sorte.

Dona Morte, dos dedos de veludo,
 Fecha-me os olhos que já viram tudo!
 Prende-me as asas que voaram tanto!

Vim da Moirama, sou filha de rei,
 À tua espera... quebra-me o encanto!

Observa-se, que a sonoridade expressa o momento da intimidade do ser com a morte, quando na solidão do pensamento. O eu lírico entrega-se para ela, desse modo, seu discurso se torna um pedido, pois implora sua Morte: “Fecha-me os olhos que já viram tudo”. Porém antes disto, o sujeito lírico a chama novamente de “Dona Morte” e atribui a ela dedos de veludos, isto é, o adjetivo que os dedos ganham, permite concluir que a morte passará levemente pelos olhos do eu lírico.

Novamente os olhos aparecem significativamente nos poemas de Florbela, em “Dizeres íntimos”, os olhos que estavam representados pelo olhar ansioso, indicavam a agitação do eu lírico ao enxergar em si a morte. Já em “À Morte” no primeiro terceto os olhos representam “a janela da vida”, o mundo, as vivências do eu lírico. Os olhos conceberiam o fechar-se para o mundo, e o abrir-se para a morte, a não existência, pois o eu poético suplica: “Dona Morte, dos dedos de veludo/Fecha-me os olhos que já viram tudo! “.

O ponto de exclamação ao fim dos dois últimos versos marca o desejo ou até mesmo a ordem dada à morte. Observa-se que mais uma vez o eufemismo que substitui morrer, por fechar os olhos, tal recurso torna a mortalidade tão natural e plena, quanto a própria certeza do fim.

Pela experiência poética o ser volta-se para a morte. Procura nela o acalanto e o sossego, pois suplica à morte que “prenda as (suas) asas que voaram tanto”. A figura das asas remete a liberdade, as andanças pelo mundo, os amores encontrados, a vida, as possibilidades, dentre elas, direcionando para o poeta, a possibilidade de ser e criar a própria morte.

Pela consciência da morte, o ser volta-se para ao ser. Pela vida que estaria representada na figura das “asas”, dos “olhos”, o eu lírico antecipa sua

morte. Na solidão do pensamento, o ser depara-se com a destrutibilidade do homem. De acordo com Paz (2012):

[...] a consciência se abre e lhe mostra um abismo. Ele também se precipita, ele também vai à deriva, rumo à morte. No entanto, em todos esses estados há uma espécie de maré rítmica: a revelação da insignificância que é o homem se transforma na revelação do seu ser. Morrer, viver: vivendo morremos, morremos vivendo. (PAZ, 2012, p. 158)

O enfrentamento da morte ocorre pelo pensamento constante do eu lírico, a consciência da morte o faz imaginar o momento de morrer, as sensações proporcionadas. O sujeito poético de “À Morte”, desde o início do soneto, a deseja, a contempla, e faz da hora de sua morte, um momento mágico e libertino.

Na visão de Platão, o corpo é a prisão da alma e a morte significa não somente a separação da alma do corpo, mas, sobretudo, a liberdade. Daí a serenidade de Sócrates diante de sua eminente morte. Para os filósofos gregos Sócrates e Platão, a atividade de reflexão era um exercício do morrer. A morte, portanto, é uma libertação para o homem, a libertação da alma. A vida, por sua vez, na concepção platônica, deve servir do melhor modo possível ao conhecimento, até a morte. Aquilo que a morte realiza, isto é, a libertação da alma do corpo, torna-se para o filósofo o ideal da própria vida. (PETRAGLIA e BASTOS, 2009, p.23)

A morte se torna uma transmutação do ser, sempre irá indicar uma forma de passagem, de libertação. Tal confirma no último terceto do soneto, no qual o eu lírico confia sua origem e revela estar presa a um encantamento:

Vim da Moirama, sou filha de rei,
Má fada me encantou e aqui fiquei
À tua espera... quebra-me o encanto!

O eu lírico vem da Moirama, terra dos Moiros ou mais conhecido Mouros. No soneto apresenta-se o lado simbólico dos Mouros, mais representativo na Literatura Portuguesa. Eles seriam feiticeiros (as) que encantavam pessoas, para um lado maléfico. De acordo com Carla Carvalho Alves:

Uma das expressões da atribuição demoníaca pode ser verificada em muitas lendas, oriundas de um contexto medieval, referentes as mouras encantadas. Há uma referência de narrativas folclóricas, que conjugam a sensualidade irresistível das mouras e um precioso tesouro por elas guardado, com um fundo maléfico ou demoníaco, do qual fariam parte. (ALVES, 2010, p.17)

Tendo em vista o sentido de encantamento atribuídos aos Mouros, direcionando-os para o soneto em análise, no último terceto, ocorre a explicação para o desejo envolto e o timbre voluptuoso que seduz o sujeito lírico para a Morte. Uma má fada teria encantando-a para esperar a Morte: “Má fada me encantou e aqui fiquei/ À tua espera”.

O eu lírico dialoga com a própria Morte, por tais motivos, a chamava de “Minha”, de “Dona”. Na realidade era tudo uma forma de ludibriar, seduzir a Morte, para que ela quebrasse o encanto, libertando-a. Pode-se interpretar o pedido, como uma forma convencer Dona Morte, a não levá-lo para um caminho ruim: “Em ti, dentro de ti, no teu regaço/Não há triste destino nem má sorte”.

Mostra-se nestes versos de Florbela Espanca uma morte voluntária, pois somente a “Senhora Dona Morte”, tem o poder de quebrar o encanto do eu lírico. Seria então a transmutação da morte, desaparecer: “Quebra-me o encanto!”.

Delineia-se no soneto uma das ideias expostas por Blanchot, o escritor por meio da obra, torna-se o dono de sua própria morte, pela forma escrita, pois, por meio da linguagem metafórica e enigmática, mantém a obra “Senhora suprema da morte”, uma vez que determina seu próprio fim, mantendo sua atitude pessoal diante dela, ou além dela, enfrentar a morte significa não temê-la.

Nada mais impressionante do que esse movimento que sempre subtrai a obra e a torna tanto mais potente quanto menos manifesta: como se uma lei secreta exigisse dela que esteja sempre escondida no que mostra, que também só mostre o que deve permanecer escondido e, enfim, que só mostre o que deve permanecer escondido e, enfim, que só o mostre dissimulando-o. (BLANCHOT, 2011, p. 254)

Nesse sentido em todo o soneto, a linguagem utilizada é permeada de metáforas, personificações, o que amplia a leitura do sentido real da morte, permitindo várias interpretações, vários sentidos, imagens, enigmas, devaneios

próprios da linguagem poética. Adentrar no outro, ser o “duplo”, é ter a consciência do próprio ser. Ou, reforçando as palavras de Octávio Paz (2012) a poesia, a palavra poética, permite ao homem o encontro com sua verdadeira condição.

Por ti sou uma imagem, por ti sou outro, por ti sou. Todos os homens são esse homem que é o outro e sou eu mesmo. Eu é tu. E também ele e nós e vós e isto e aquilo. Os pronomes das nossas linguagens são modulações, inflexões de outro pronome secreto, indizível, que sustenta a todos, origem da linguagem e limite do poema. Os idiomas são metáforas desse pronome original que sou eu e os outros, minha voz e a outra voz, todos os homens e cada um. A inspiração é lançar-se a ser, sim, mas também e sobretudo é lembrar e voltar a ser. *Voltar ao Ser*. (PAZ, 2012, p.188)

Na poesia abordagens como morte e vida sempre serão fontes de temas para o poeta, uma vez que desde o surgimento da lírica, a morte, foi matriz temática, já que devido aos cantos fúnebres originaram-se outros gêneros poéticos e demais temas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O que é a vida e a morte⁷
Aquela infernal inimiga
A vida é o sorriso
E a morte da vida a guarida.*

*A morte tem os desgostos
A vida tem os felizes
A cova tem a tristeza
A vida tem as raízes.*

*A vida e a morte são
O sorriso lisonjeiro
E o amor tem o navio
E o navio o marinheiro.
(Florbela Espanca)*

Florbela Espanca escreveu numa época em que a sociedade patriarcal prevalecia e onde as mulheres escritoras ainda não obtinham reconhecimento. Porém, isso não a impediu de espalhar seu lirismo, embora tenha convivido com a indiferença da crítica, após sua morte, transformou-se em uma das figuras femininas mais representativas da poesia de Portugal. Sua arte surgiu no interstício literário do movimento simbolista e modernista, concomitante ao nascimento da revista *Orpheu*.

A fim de compreender a expressividade dos versos da autora, buscou-se empreender a contextualização da obra a partir dos movimentos do Simbolismo e Modernismo. Assim foi possível não só identificar características da poesia florbeliana, mas também, observar o desenvolvimento da própria temática da morte, expressa no vazio e solidão que assolava a sociedade artística finissecular, cujas obras refletiam a obscuridade, o pessimismo e o individualismo, seja nas artes plásticas, seja na literatura.

Desse modo, a morte tem sido motivo de conflitos e inquietação para o ser humano. Durante um longo período, desde a alta idade média, até a metade do século XIX, a atitude diante dela, foi familiar, atenuada, um fato presente e aceitável na vida e no cotidiano do homem. No entanto, essa imagem, torna-se

⁷ Poema “A vida e a morte”, o qual foi escrito por Florbela Espanca aos nove anos de idade.

interdita, motivo de constrangimento, quando a morte que antes ocorria em casa, em meio a todo um ritual, desloca-se para o hospital, tornando-se menos pública e mais solitária.

O contato com o morto passa a ser restrito, pois as crianças, amigos, familiares entre outros, deviam perceber o mínimo possível que a morte tinha acontecido. Ou seja, todas as atitudes anteriores nas quais a morte, era doméstica, natural, tornam-se um tabu. Com isso surge a transgressão, aliando-se à imagem do corpo ao macabro, violência e o erotismo.

Neste sentido, a pesquisa fixou-se no tema específico a fim de apresentar o aporte teórico, desde sua historiografia, percorrendo as diferentes visões a respeito da morte na sociedade, passado pela abordagem filosófica até a observação como o tema foi registrado na literatura. Acredita-se que a pesquisa historiográfica e filosófica auxiliou na análise de aspectos sutis na lírica da autora, como a expressão dos sentimentos em relação à finitude que oscilam entre a angústia e medo.

Com efeito, constatou-se durante a análise dos sonetos que o sentimento de angústia prevalece sobre o medo. A abordagem do tema se dá expondo o aspecto da morte tradicionalmente considerado o mais repulsivo: o corpo morto (Dizeres Íntimos); expressando a dúvida existencial por excelência “O que te resta” (Angústia); personificando a morte da qual o eu-lírico se aproxima desejosamente (À morte).

A imagem poética torna-se uma obsessão na transfiguração das recorrências da morte e demonstram certa dualidade nos seus significados, pois ao mesmo tempo que é percebida como dor, muitas vezes atrelada ao sentimento de angústia, também observa-se sentimento de familiaridade, naturalidade e aceitação da morte, que em alguns poemas é desejada como um alívio, e esperada voluptuosamente. Esta última percepção, liga-se ao modo romântico de entender o fim da vida, pois cessa todo o desgosto e inadequação do sujeito no mundo, há, nesse sentido, uma certa idealização, a morte é bela.

Considerando que segundo Blanchot (2010) o escritor experiencia a morte por meio da obra, da linguagem, os poemas exemplificam tais determinações, pois ao imaginar o próprio cadáver ou ao personificar e pessoalizar a morte, o indivíduo vê-se diante de um duplo. Assim, o corpo morto torna presente a

mortalidade, o eu lírico a enfrenta e a transforma em personagem, proporciona uma forma de encontro entre o ser e a morte, o que seria uma maneira de aceitar a possibilidade da não existência, aceitar que o homem é um ser destinado ao fim.

Nesse sentido, o tema da morte na obra de Florbela Espanca parece potencializar a indissociabilidade entre vida e morte, observada por Octávio Paz. A experiência poética instiga ao mistério, um enigma que se assemelha ao passamento, visto que também incita a inquietação e provoca turbilhões de pensamentos.

Portanto, entre o paradoxo de morte e vida, concluiu-se que na obra de Florbela Espanca, o eu lírico vê na vida, a beleza, por ser uma “estrada longa ao sol florida”, no entanto, a vida prevalece na dor, causada pela angústia da mortalidade, subsequentes a outros questionamentos existenciais. Enquanto a morte, se torna um alívio para fim da dor, e das frustrações da vida.

Embora o enfoque da pesquisa tenha se voltado a visão e imagens de morte construídas nos sonetos, direcionada por uma abordagem existencial, o tema morte é vasto e significativo na obra e expressividade da autora, pois desdobra-se em outros aspectos dentro de sua lírica, tais como, a temporalidade e o fim do sentimento amoroso, mas, também assume traços do insólito na prosa. Estas seriam apenas algumas das possibilidades de ampliação da temática em pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

ABDALA, Junior Benjamim, Mari Aparecida Paschoalin. **História Social da literatura Portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

ALONSO, Cláudia Pazos. Uma POETA Forte: a re-visão como manifestação de engenho e arte. In: **Obras Completas de Florbela Espanca; Charneca em Flor**. Organização de Claudia Pazos Alonso e Fabio Mário da Silva. Vol III. Lisboa: Editorial Estampa, 2013. p.17-38

ALVES, Carla Carvalho. **Figuração dos Mouros na Literatura Portuguesa: o lado errado do Marenostro**. Tese de Doutorado. Departamento: Letras Clássicas e Vernáculos da faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: file:///D:/Downloads/2010CarlaCarvalhoAlves%20(1).pdf. Acesso em 21 de outubro de 2014.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

_____. **O homem diante da morte**. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

BAJU, Anatole. A escola decadente. In: MORETTO, Fulvia M.L. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 89-112.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1973.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço Literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

_____. **Leitura de Poesia**. 1. ed. São Paulo. Editora Ática, 2010.

CAMÕES, Luís de. **Lírica, épica, teatro, cartas**. João Alves das Neves; Douglas Tufano (Org.). São Paulo: Moderna; Brasília: INL, 1980.

_____. **Obras Completas de Luís de Camões**. Paris: Na Officina Typographica de Fain e Thunot, 1843.

CAMPOS, André Malta. **Variedade marca a poesia lírica**. Revista Entre Livros, São Paulo, n. 1, p.28-30, 2005. Edição Especial. Grécia em Cena: primeiras letras em verso e prosa.

CANASTRA, Cilena do Céu Castro. **A Morte: abordagem interdisciplinar**. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Teologia, 2007. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/.../3/Tese%20final%20final.pdf>. Acesso em: 06/07/2014.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DAL FARRA, Maria Lúcia **A Dama, a Dona e uma outra Sóror**. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2007

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de João Azenha Junior. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ESPANCA, Florbela. **Afinado desconcerto (contos, cartas, diário)**. Organizado por Maria Lúcia Dal Farra. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. **Livro de Sóror Saudade/Florbela Espanca**. São Paulo: Globus, 2011.

_____. **Obras Completas de Florbela Espanca; Charneca em Flor**. Organização de Claudia Pazos Alonso e Fabio Mário da Silva. Vol III. Lisboa: Editorial Estampa, 2013.

_____. **Sempre tua (Correspondência amorosa 1920-1925)**. Organizado por Maria Lúcia Dal farra. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. **Sonetos/ Florbela Espanca**. Estudo crítico de José Régio. São Paulo: DIFEL, 1982

_____. **Sonetos/ Florbela Espanca**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. **Sonetos: Livro de Mágoas**. Amadora, Portugal: Bertrand, 1978.

_____. **Trocando olhares/Florbela Espanca**. Porto Alegre: Ed. Pradense, 2012.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **História literária de Portugal: séculos XII-XX**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

FOUCAULT, Michel. A Linguagem ao Infinito. In.: **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Tradução de I. A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 47-59.

FRIEDERICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna.** 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O Simbolismo.** São Paulo: Ática, 1994.

_____. **A estética simbolista:** textos doutrinários comentados. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte.** 4. ed. Tradução Walter H. Geenen. Tomo I. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo.** Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2009.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca: uma estética da teatralidade.** São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MACY, John. Poesia Lírica da Grécia. In: **História da literatura Mundial.** Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946.

MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa.** A.C. Sechin (Org.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MINCHILLO, Carlo Cortez. **O coro dos contrários.** In: Revista Entrelivros Clássicos, São Paulo, p. 54 - 63, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos.** 30. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **A literatura portuguesa.** 28.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **A literatura portuguesa moderna.** São Paulo: Cultrix, 1973.

MORIN, Edgar. **El hombre y la muerte.** 4. ed. Barcelona: Kairós, 2003a.

_____. **O homem e a morte.** 2.ed. tradução de Cleone Augusto. Rodrigues. Rio e Janeiro. Imago, 1997.

_____. **A Cabeça Bem-Feita:** repensar a reforma, reformar o pensamento. 8.ed. Tradução Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003b.

_____. **Ciência com consciência.** 82. ed. Tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. **Trocando Olhares: O desejo, o amor, a angústia e a dor na Poesia de Florbela Espanca**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte: Dissertação de Mestrado. 2005. Disponível em: http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/trocandoolharesdesejoamorangustia-dor-na-poesia-florbela-espanca/id/51039905.html. Acesso em: 01/02/2014

_____. As máscaras do feminino: o eu fragmentado no diário e na epistolografia do último ano de Florbela Espanca. In **Fazendo Gênero 9: diásporas, diversidades, deslocamentos**. Florianópolis, 2010.

NOGUEIRA, Bernardo Gomes, Marcus Assumpção. **Dois olhares sobre Florbela Espanca**. Minas Gerais: 2011.

NORONHA, Luzia Machado de. **Entreretratos de Florbela Espanca: Uma leitura biofragmentária**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NUNES, Benedito. **Heidegger & Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002.

_____. **Passagem para o poético**. São Paulo: Ática, 1992.

PAIVA, José Rodrigues de. O Tecer da Poesia em Florbela Espanca. In: **Estudos sobre Florbela Espanca**. Organizado por José Rodrigues Paiva. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995. p.11-25

_____. **Estudos sobre Florbela Espanca**. Organizado por José Rodrigues Paiva. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**; tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, José Carlos Seabra. A Intransmissível Presença. In: **Estudos sobre Florbela Espanca**. Organizado por José Rodrigues Paiva. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995. p. 27-37

PETRAGLIA, Izabel, Cláudio Roberto Fontana Bastos. **Morte, complexidade e educação**. Disponível em: http://www.hottopos.com/notand_lib_13/izabel.pdf. Acesso em 20 de outubro de 2014.

RODRIGUES, Ana Cristina Campos. **Visões Da Morte Na História Dos Francos De Gregório De Tours**. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2013/05/e05a06.pdf>. Acesso em: 06/07/2014

RODRIGUES, José Carlos. **O Tabu da Morte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

SARAIVA, António José e Óscar Lopes. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Portugal: Porto editora, 2005.

_____. **Iniciação à Literatura Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Tradução Jair Barboza; revisão técnica Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SILVA, Lígia Mychelle de Melo. **Há uma primavera em cada vida: a fugacidade do tempo em Florbela Espanca**. Revista: Desenredos. Disponível em: [http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/dEsEnrEdoS_2_\[para_pdf\]_artigoLygia_Michelle.pdf](http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/dEsEnrEdoS_2_[para_pdf]_artigoLygia_Michelle.pdf). Acesso em: 01/02/2014.

_____. **O Retrato de Eros em Florbela Espanca: Um estudo sobre a escrita Erótica em Charneca em Flor**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2010. Disponível em: http://bdtd.bczm.ufrn.br/tde_arquivos/20/TDE0100920T083702Z2891/Publico/LigiaMMS DISSERT.pdf. Acesso em: 01/02/2014

SILVA, Ramon Mapa da. In: Nogueira, Bernardo Gomes Barbosa, Assumpção, Marcos. **Dois olhares sobre Florbela Espanca**. Conselheiro Lafaiete: Central Gráfica, 2011. p. 08-14

SOARES, Marly Catarina. **O Místico e o Erótico na Poesia de Florbela Espanca**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://www.repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/90963/252693.pdf>. Acesso em: 18/10/2013.

SOUZA, Maria Alice Sabaini de **A Poesia de Florbela Espanca E Sua Recepção: Imagem e Cenário como forma de Revelação Lírica**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras de Maringá: UEM, 2008. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/massouza.pdf>. Acesso em: 01/02/2014

ZINGANO, Marco Antonio de Ávila. **Nasce a filosofia**. In: Revista EntreLivros Edição Especial 'Grécia em Cena: primeiras letras em verso e prosa. São Paulo, n. 1, p. 66-73, 2005.

